

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

FACULTAT DE FILOSOFIA I LLETRES

Departament d'art

***LA OBRA DEL COMPOSITOR JOAN GUINJOAN***

Tesis doctoral dirigida por el Dr. Francesc Bonastre

Rosa M<sup>a</sup> Fernández García  
Barcelona, 2001

## ***AGRADECIMIENTOS***

En primer lugar, al compositor, que desde el primer momento estuvo a nuestra disposición, para aclarar dudas, intercambiar puntos de vista, y trabajar rigurosamente en los análisis de su obra. Nuestra gratitud infinita al compositor y al ser humano, dispuesto en todo momento a colaborar en este trabajo, en el que creyó desde el primer momento.

Al Dr. Bonastre, director de esta tesis, siempre riguroso en sus comentarios y correcciones, quien nos condujo por el camino de la reflexión a los ámbitos de trabajo que tratamos, y quien aportó lo que de bueno puede haber en este trabajo. Gracias sobre todo por la fase final de esta tesis, en la que encontramos, al lado del director, a un valioso amigo.

Al Dr. Ramón Sobrino, nuestro profesor primero de *Análisis*, y después de *Siglo XX* en la facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Oviedo. El fue quien nos hizo interesarnos y entusiasrnarnos con ambos temas, que, en esta tesis, se han dado la mano.

Al Dr. Medina, por su primera ayuda en la fase inicial de este trabajo. Al Dr. Carlos Villanueva, que, desde la Universidad de Santiago de Compostela, nos ofreció todo su apoyo profesional y su valiosa amistad.

A mi familia, a los que están y a los que se fueron y sobre todo a mi madre, que siempre ha sido ejemplo para todos nosotros de trabajo constante y autoexigencia personal.

A Viti, por su cariño y sus correcciones léxicas; a mis amigos del periódico *El Progreso*, siempre presentes, siempre amigos; a Carmen Regueiro, por tantas horas de trabajo informático y de amistad, y a Pilar Peruga, nuestro ángel en el cielo.

# ***LA OBRA DEL COMPOSITOR JOAN GUINJOAN***

## ***ÍNDICE***

(1ª parte)

### **1. INTRODUCCIÓN**

#### **EL MARCO DE NUESTRA TESIS**

2. Investigación musicológica española a finales del XX y principios del XXI

### **3. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA**

### **4. FUENTES**

### **5. BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR**

5.1. El porqué de la concisión de este capítulo

5.2. El concepto generacional

5.3. Etapa de juventud

5.4. Guinjoan en Barcelona

5.5. Guinjoan en París

5.6. Retorno a Barcelona

5.7. De vuelta a París

5.8. El regreso definitivo a Barcelona; el grupo Diabolus in musica

5.9. Otras actividades; conferencias y cursos; la etapa de T.V.E.

5.10. Cargos en la gestión musical catalana

5.11. Desde los años 80 hasta el momento actual; Guinjoan articulista

### **6. TRAYECTORIA COMPOSITIVA**

6.1. Un referente concreto

6.2. Visión sinóptica

## **APARTADO ANALÍTICO**

### **7. INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS**

7.1. El porqué de la utilización de diversos tipos de análisis a lo largo de la tesis: analítica comparada

### **8. UTILIZACIÓN DE NUEVAS GRAFÍAS**

8.1. Introducción

8.2. Grafías actuales

8.3. Clasificación de grafías: combinación paramétrica e instrumental

## **9. ANÁLISIS DE OBRAS PARA SOLISTA INSTRUMENTAL**

### **TENSIÓN RELAX**

1. Consideraciones previas

2. Disposición instrumental

3. Comentario analítico

4. Ruidos/sonidos; relajación/tensión

5. Densidades

6. Tensión/relajación: escritura cerrada/abierta

### **CADENZA**

1. Cadenza; su autonomía formal

2. Dos propuestas analíticas; globalizadora y tímbrica

3. Contraste de elementos en la Cadenza

### **NEUMA**

1. Consideraciones de carácter general

2. Sobre la naturaleza gráfica de Neuma

3. Sobre la forma

4. Consideraciones previas al análisis

5. Análisis motivico descriptivo

6. Conclusiones de forma y estructura

7. Apuntes estético

7. 1. Determinación versus indeterminación

## 7. 2 Proporciones numéricas

7. 3. La poética de la ascensionalidad; la retórica en los neumas

### TENSIÓ

1. Elementos constitutivos y su relación numérica
2. Articulación secuencial
3. A modo de conclusión
  - 3.1. Lo que supone Tensió para un solista
  - 3.2. Lo que supone Tensió en el catálogo guinjoaniano

### RECORDANT A ALBÉNIZ

Comentario analítico global

## 10. OBRAS PARA ORQUESTA

### AB ORIGINE

1. Comentario general
2. Planificación formal
3. Construcción formal

### AMBIENT N° 1

1. Visión de conjunto
  - 2.1. Análisis de estructuras
  - 2.2. Análisis motivico descriptivo
3. Escritura flexible: grafización aproximativa
4. Apunte ambiental

### TRAMA

1. Morfología global de la obra
2. Elección de procedimiento analítico y dificultades
3. Análisis morfológico

### TRENCADÍS

1. Consideraciones previas
  2. Visión analítica de la obra

### NEXUS

1. El procedimiento precompositivo de Nexus

2. Comentario analítico
  2. 1. Visión de conjunto de los elementos en Nexus
  2. 2. Delimitación general del material
3. Estudio más detallado de los elementos en Nexus

## SINFONÍA Nº 2 “Ciudad de Tarragona”

1. Disposición global de la sinfonía
  - 1.1. Moderato agitato
    - 1.1.1. morfología textural de planos constructivos
  - 1.2. Exposición
    - 1.2.1 Presentación de los materiales
    - 1.2.2. Articulación de la exposición: Agitato y Poco Moderato
  - 1.3. Ritenuto
    - 1.3.1 Antecedente
    - 1.3.2. Comentario
    - 1.3.3. El Consecuente
  - 1.4. Agitato; segunda Exposición
  - 1.5. Vivo
  - 1.6 Fase codal
  1. 7. Maestoso
2. Otro posible acercamiento analítico

## PANTONAL

1. Visión de conjunto
  2. Análisis
    - 2.1.Introducción
    - 2.2. Calmo
    - 2.3.Giocoso

## 11. PEQUEÑO CONJUNTO DE CAMARA

### 5 ESTUDIOS PARA DOS PIANOS Y PERCUSIÓN

1. Comentario analítico
  - 1.1. Visión global de los cinco estudios
- Estudio I
  - I.I. Especulaciones numéricas
  - II. Perfil instrumental

## Estudio II

### I. Alternancia dialéctica

## Estudio III

## Estudio IV

### I. Construcción del estudio en secuencias

### II. Composición interna de las secuencias

## Estudio V

## PUZZLE

### 1. Estudio analítico de la partitura

#### 1.1. Análisis del móvil

#### 1.2. Esquema organizativo

#### 1.3. Los formantes

#### 1.4. Análisis a partir del móvil

#### 1.5. Análisis descriptivo motivico

### 2. Conclusiones

#### 2.1. Puzzle y el trabajo motivico temático

#### 2.2. Los recursos tímbricos de Puzzle

## PASSIM TRIO

### 1. Consideraciones preliminares

### 2. Análisis

#### 2.1. Análisis motivico descriptivo

### 3. Calmo

### 4. Algunas consideraciones sobre otros aspectos

#### 4.1. Organización temática

#### 4.2. Apunte formal

#### 4.3. Ubicación en los registros instrumentales de los acordes

## **12. MÚSICA ESCÉNICA**

## LOS CINCO CONTINENTES

### Comentario global

## **13. CORO MIXTO Y ORQUESTA**

## LA ROSA DELS VENTS

### 1. Análisis de la obra

- 1.1. Visión sinóptica
- 2. Análisis descriptivo
- 3. Análisis de la introducción orquestal
  - 3.1. Elemento de valoración
- 4. Estructural formal
  - 4.1. Enlaces formales: a gran escala
  - 4.2. Enlaces formales: a pequeña escala
- 5. Conclusiones tímbricas
  - 5.1. Tratamiento de las voces
- 4. 2. Correspondencia entre las imágenes simbólicas y los motivos musicales
- 6. Apunte estético. Onirismo textual

## **14. VOZ SOLISTA Y CONJUNTO INSTRUMENTAL**

### ACTA EST FABULA

- 1. Contexto
  - El carácter concreto del medio electroacústico
- 3. Articulación de los tempi
- 2. Análisis descriptivo

### EL DIARI

- 1. La naturaleza formal de la improvisación
- 2. Tratamiento del texto
  - 2.1. A propósito de música y texto; relación o interferencia
  - 2.2. Tratamiento de la voz
  - 2.3. Posibilidades idiomáticas
- 3. Análisis descriptivo

### ACTA EST FABULA Y EL DIARI

- analítica comparada
- 1. Contextos referenciales
- 2. Naturaleza compositiva

## **15. SOLISTA INSTRUMENTAL Y CONJUNTO INSTRUMENTAL**

## CONCIERTO PARA FAGOT Y CONJUNTO INSTRUMENTAL

1. Comentario global
2. Seccionalidad en el Concierto
3. Introducción y Allegro
  - 3.1. Amplificación temporal en la introducción
4. Allegro
  - 4.1. Exposición de la primera sección
  - 4.2. Desarrollo
  - 4.3. Reexposición
5. Calmo
6. Agitato o tema con variaciones
7. Comentarios finales

## **16. SOLISTA INSTRUMENTAL Y ORQUESTA**

### MÚSICA PER A VIOLONCEL I ORQUESTRA

1. Introducción
2. Comentario global
  - 2.1. Consideraciones previas
  - 2.2. Conciliación antropológica y ontológica como propuesta analítica
  - 2.3. Planteamientos compositivos
3. Escritura sinfónica de Musica per a violoncel i orquestra

### CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA N<sup>a</sup> 1

1. Contexto; importancia del Concierto en la producción guinjoaniana
2. Concepción racionalista de la composición; constructivismo musical en la obra de Guinjoan
3. Análisis formal: planimetría
  - 3.1. Sobre la combinatoria
  - 3.2. Consideraciones del compositor sobre la obra
4. Introducción y primer tiempo, Agitato
  - 4.1. Agitato; planimetría de los diseños temáticos
  - 4.2. Desarrollo

- 4.3. Reexposición
  - 4.3.1. Disminución progresiva del valor temporal
  - 4.3.2. Sobre la cadencia
- 5. Calmo; introducción de una escritura flexible
  - 5.1. Calmo: visión del movimiento
- 6. Scherzo
  - 6.1. Homenaje al Clave bien temperado de Bach
- 7. Agitato

(2ª parte)

## **APARTADO ESTÉTICO**

a) CUESTIONES ACLARATORIAS PREVIAS

b) DELIMITACIÓN CONCEPTUAL

ESTÉTICA

1. PREAMBULO I

2. PREAMBULO II

3. CATEGORÍAS DE VERDAD, BELLEZA, COHERENCIA Y RACIONALIDAD COMO CATEGORÍAS ARTÍSTICAS EN LA OBRA GUINJOANIANA.

3.1. Contexto

3.2. El procedimiento metodológico que seguimos

3.3. Fundamentación

3.4. Refutaciones

3.5. Nuestra personal aportación

4. LA CATEGORÍA DE VERDAD EN LA OBRA GUINJOANIANA

4.1. Acotación del concepto de verdad en el arte actual

4.2. Hilazón cronológica de ello

4.3. Aceptación de verdad artística a principios del XXI

4.4. Nuestra aproximación hermenéutica a este concepto

4.5. Nuestro criterio sobre la categoría de verdad y su plasmación en la obra guinjoaniana

5. LA CATEGORÍA DE BELLEZA EN LA OBRA GUINJOANIANA

5.1. Necesidad de fundamentación categorial

5.2. Delimitación del objeto estético bello, reconciliación teórica

5.3. Fuentes; punto de partida; distintas acepciones de la belleza artística manejadas hasta hoy.

5.4. Nuestra valoración de todas ellas; planteamiento constructivo

5.5. Lo feo en la obra artística de finales del XX

6 RELACIÓN ENTRE LAS CATEGORÍAS DE VERDAD Y BELLEZA

6.1. Nuestra personal aportación acerca de la relación verdad / belleza

## **7 LA CATEGORÍA DE COHERENCIA EN LA OBRA GUINJOANIANA**

### **7.1 Delimitación del término**

## **8. ARTISTICIDAD O ARTE EN LA MUSICA GUINJOANIANA**

### **8.1. De la "dificultad" en la aprehensión perceptiva de la música guinjoaniana**

## **9. SOBRE EL SER Y LA PERMANENCIA DE LA MUSICA GUINJOANIANA**

## **10. LA RACIONALIDAD EN LA MUSICA GUINJOANIANA**

## **11. EL PROCESO CREATIVO EN LA MÚSICA GUINJOANIANA**

### **11.1. Conciliación del a parte ante y del aparte post**

### **11.2. Camino sin retorno; la retroalimentación en el proceso compositivo**

### **11.3. La formatividad de la obra en proceso frente a la obra terminada**

## **12.SOBRE LA RELACIÓN FORMA Y CONTENIDO EN LA OBRA GUINJOANIANA**

### **12. 1. Punto de partida**

### **12.2. Confluencia de estéticas; el formalismo, el idealismo y la hermenéutica**

### **12.3. Mimesis; concepto de mimesis musical en Adorno y en la estética de la reconciliación; otros teóricos**

### **12.4. Nuestro enfoque**

## **13. SOBRE LA FORMA Y LA CREATIVIDAD EN LA OBRA GUINJOANIANA**

### **13.1. Confrontación de planteamientos y nuestro enfoque: la forma como sistema**

### **13.2. En las teorías actuales**

### **13. 3. Nuestro enfoque personal; la forma como sistema**

## **14. LA DELIMITACIÓN CONCEPTUAL DE FORMA Y ESTRUCTURA EN LA MÚSICA DE GUINJOAN**

### **14.1. Nuestro concepto de informalismo musical**

### **14.2. Forma y estructura en la música de Guinjoan**

## **15. SEMIOLOGÍA EN LA OBRA DE GUINJOAN**

### **15.1. Crítica de distintas escuelas semiológicas desde la perspectiva musicológica del siglo XX; aceptación o no de una semiología musical para la música del XX**

### **15.2. la semiología musical como marco en la obra guinjoaniana**

### **15.3. Semantividad y comunicación**

### **15.4. Demarcación de los niveles semiológicos en la obra guinjoaniana**

## **16. ECLECTICISMO EN LA OBRA GUINJOANIANA; música de síntesis**

## **17. EL FACTO TÍMBRICO EN LA OBRA DE GUINJOAN**

### **17.1. El timbre como umbral receptivo de la obra**

- 17.2. Integración funcional del timbre en la obra de Guinjoan
18. EL MOVIMIENTO Y EL TIEMPO EN LA OBRA DE GUINJOAN
- 18.1. Porqué tratamos el movimiento en el apartado estético
- 18.2. Hacia una tipología de factores de movilidad y de las formas en movimiento
- 18.3. El movimiento y el tiempo en la obra de Guinjoan; una aproximación general
- 18.4. El movimiento; el movimiento en la música de Guinjoan
- 18.5. El tiempo
- 18.6. Nuestra visión; el tiempo estético
- 18.7. La forma, como tiempo suspendido y la articulación formal, como tiempo expandido
- 18.8. El tiempo en la escucha y en lo escuchado
19. LA MÚSICA DE GUINJOAN Y EL PÚBLICO
- 19.1. El concepto del “público de música actual” en la perspectiva estética
- 19.2. En relación a la música de Guinjoan; interacción entre música y público y nuestra visión; la recepción de la obra de arte por parte del público
- 19.3. El público de la música actual, según Eco
- 19.4. Música, público e interpretación en la música actual
20. EL ESTILO EN LA MÚSICA GUINJOANIANA
- 20.1. Síntesis del estado de la cuestión
- 20.2. Nuestro concepto de estilo; rasgos estilísticos vs estilo
- 20.3. Eclecticismo y estilo
21. ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN EN LA OBRA GUINJOANIANA
- 21.1. Fundamentación teórica y adecuación a la obra de Guinjoan
- 21.2. Ejemplo del planteamiento receptivo en la obra guinjoaniana
- 21.3. Objeciones; recepción como marco referencial a la hermenéutica
22. ESTUDIO DE LA ESTÉTICA GUINJOANIANA DESDE LA PSICOLOGÍA DE ARTE Y DE LA MÚSICA
- 22.1. Metodología aplicadas; de cómo aplicamos en este apartado una metodología experimental
- 22.2. Teorías psicoanalíticas; para la obra de Guinjoan
- 22.3. Estado de la cuestión
- 22.4. Planteamiento psicológico de la expresividad en la música de Guinjoan
- 22.5. La gestalttheorie y la música del XX; psicología de la forma en la obra Guinjoaniana
- 22.6. Planteamiento psicológico del ritmo y la melodía; psicología aplicada
- 22.7. Trabajo realizado. Variables
23. ESTUDIO SOCIOLÓGICO DE LA MÚSICA DE GUINJOAN
- 23.1. Sociología de la música; corrientes actuales
- 23.2. Marcos sociológicos para la obra guinjoaniana; teoría institucional del arte y teoría de los campos artísticos
- 23.3. Punto de partida; reflexión sobre una sociología instrumental de la música; de la necesidad de una sociología instrumental para la obra guinjoaniana
- 23.4. Aportación de la sociología a la música contemporánea y viceversa

- 23. 5. Estudio sociológico de la obra guinjoaniana
- 23.6. Límites cognitivos de la sociología de la música
- 23.7. Estudio sociológico concreto de la obra guinjoaniana; la figura de Guinjoan en el entorno de compositores españoles

CATÁLOGO

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

(3ª parte)

APÉNDICE DOCUMENTAL

## ***1. INTRODUCCIÓN***

### ***El marco de nuestra tesis***

La presente tesis surgió como idea en 1993, en el curso del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, que tuvo como ámbito de estudio la música contemporánea en España. En él, el profesor y compositor Albert Sardá realizó un exhaustivo estudio sobre los compositores del área catalana. Allí tuvimos un primer contacto con la música de Guinjoan, y tutelada por el Dr. Angel Medina, comenzó nuestro trabajo sobre el compositor catalán. El trabajo de investigación, correspondiente a la obra pianística del compositor Joan Guinjoan, se defendió en el Departamento de música y artes de la Universidad de Oviedo en 1995, y fue posteriormente publicado por la Editorial Alpuerto casi en su integridad. Este es el motivo de que el estudio de las obras para piano no hayan sido incluidas en esta tesis<sup>1</sup>, ya que, guiados por el consejo de nuestro director, consideramos que en una tesis doctoral únicamente tienen cabida los trabajos inéditos.

Posteriormente, y bajo la dirección doctoral del catedrático Francesc Bonastre, se llevó a cabo el corpus total del estudio aquí presentado. Así, este trabajo se establece siguiendo la línea de actuación que viene siendo habitual en el conjunto de los trabajos de investigación realizados en el ámbito de la musicología y las ciencias de la música en nuestro país, y que tuvieron su origen tan sólo veinte años atrás, como veremos en el siguiente estado de la cuestión.

---

<sup>1</sup> A excepción de un breve comentario sobre *Recordant Albéniz*, para cerrar los distintos ámbitos categoriales de estudio (obra a solo, pequeño conjunto de cámara, voz solista y conjunto instrumental, etc.), y dejar constancia analítica y estética de su realización.

## ***2. Investigación musicológica española a finales del siglo XX y principios del XXI***

Podemos decir que el encabezamiento dado a estas páginas era prácticamente inexistente veinte años atrás. En efecto, este tipo de investigaciones creemos tienen un punto de partida muy concreto, y se centran en torno a la figura del catedrático de la Universidad Complutense de Madrid Emilio Casares, con dos obras que urgían al estudio de nuestro patrimonio más inmediato en el tiempo: el libro *Cristóbal Halffter*, publicado en 1980 por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, y *14 compositores de hoy*, coordinado también por él <sup>2</sup>.

A partir de aquí, son varias las líneas de investigación que se abren en la Universidad española, y que tienen como objeto de estudio del panorama musical contemporáneo, desde distintas perspectivas, que podemos resumir bajo los dos epígrafes siguientes;

- a) investigaciones de carácter historiográfico.
- b) estudios centrados en áreas temáticas y geográficas.

### ***2.1. Visión de conjunto***

En muy pocos años, las primeras obras del Dr. Casares reciben un complemento que amplifica la visión de conjunto de la música "actual" española con la tesis del Dr. Angel Medina *Vanguardias musicales en España 1958-1980 (área madrileña)*, leída en 1984. El propio Dr. Medina publica artículos referentes al área madrileña en años

---

<sup>2</sup> Ambos libros corresponden a los volúmenes 3 y 9 de la colección Ethos-Música.

sucesivos<sup>3</sup>. Estos estudios tienen su contrapunto, geográficamente hablando, con los llevados a cabo en el área catalana, entre los que destacamos la tesis doctoral del profesor César Calmell <sup>4</sup>, los artículos publicados por el hoy profesor Dr. Benet Casablanca <sup>5</sup>, en el área valenciana, con los estudios de Ruvira<sup>6</sup> o en el área castellana, con el estudio de la Dra. M<sup>a</sup> Antonia Virgili <sup>7</sup>.

## ***2.2. Estudios monográficos***

A partir de estos estudios generales<sup>8</sup>, la reciente musicología española abre su campo de acción a temáticas muy diversas; así, se interesa por estudios de corte más concreto, bien ciñéndose al estudio crítico, analítico y estético de nuestros compositores <sup>9</sup>, bien ahondando en sus géneros<sup>10</sup>.

---

<sup>3</sup> Destacamos entre otros, "Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid. *Actas del Congreso Internacional "España en la música de Occidente"*, Madrid, INAEM, 1987 o "Apuntes sobre la recepción de la música abierta en España", *AnM*. n° 51, 1996.

<sup>4</sup> *Eduard Todrà, Compositor*, tesis doctoral defendida en Barcelona en 1991.

<sup>5</sup> "La situación actual de la composición en Cataluña", *Recerca Musicològica, II*. Publicación de l'Institut de Musicologia Ricart i Matas, UAB, 1982 y "Dodecafonismo y serialismo en España (algunas reflexiones generales)", *Actas del Congreso Internacional "España en la música de Occidente"*, Madrid, INAEM, 1987.

<sup>6</sup> *Compositores contemporáneos valencianos*, Valencia, Alfons El Magnànim. Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1987.

<sup>7</sup> *La música en Valladolid en el siglo XX*, Historia de Valladolid, XI. Ateneo de Valladolid, 1985.

<sup>8</sup> Entre los que se encuentra el monográfico sobre la Universidad española de López-Calo, J. "La música en la Universidad de España y de Europa", *I Simposio de didáctica de la música*, Universidad Complutense, Madrid, 1986.

<sup>9</sup> En este sentido, destacamos los trabajos de investigación y tesis doctorales que han visto la luz gracias al auspicio del ICCMU, en sus diferentes colecciones, entre los que destacamos: Cabañas, F. *Antón García Abril, Sonidos en libertad*, ICCMU, Música Hispana. Textos, n° 1, Madrid, 1993, Pliego, V. *Claudio Prieto, belleza y comunicación*. ICCMU, Música Hispana. Textos, n° 3, Madrid, 1994; Medina, A. *Josep Soler. Música de la pasión*, Colección Musica Hispana. Textos, Madrid, 1998 o Cureses, M. *Agustín González Acilu, la estética de la tensión*, en la misma colección. Ruvira, J. *El Caso Santos, Valencia*, Má d'Obra, 1996 y Volder de, P. *Encuentros con Luis de Pablo, ensayos y entrevistas*, Fundación Autor, Madrid, 1998.

<sup>10</sup> Además del referido libro sobre Halffter del Dr. Casares, citamos a Fernández, R. *La obra pianística de Joan Guinjoan*, Madrid, 1996 y Bruach, A. *Las óperas de Josep Soler*, Ed. Alpuerto, Madrid, 1999.

Otros estudios discurren de un modo no personalista, más conceptual que historiográfico, centrandos sus ámbitos de estudio más que en compositores o en sus realizaciones concretas, en otros aspectos de la música del XX; bien en movimientos musicales acaecidos en contextos históricos determinados <sup>11</sup>, bien en elementos referenciales concretos <sup>12</sup>.

### ***2.3. Estudios interdisciplinares***

Como ocurre en otras disciplinas históricas, cada vez son más frecuentes los estudios interdisciplinares que pivotan en torno a la música, de los que destacamos dos tesis doctorales que no han sido publicadas, la de Martínez Arnaldos titulada *La heterosemiosis en el discurso musical y literario. Hacia una semiótica integrada*, leída en la Facultad de letras de Murcia en 1996 y la de Palacios Garoz, *Filosofía en música y filosofía de la música*, leída en el año 80 en Valladolid.

Asimismo, no podemos dejar de citar los estudios que, desde otras disciplinas, abordan el hecho musical <sup>13</sup>.

El enfoque multidisciplinar adquiere también otras vertientes, y así el abanico se abre hasta tocar estudios sobre instrumentos<sup>14</sup>, o sobre instituciones, festivales o intérpretes, no tanto en investigaciones doctorales, cuanto en artículos de carácter investigador publicados en la

---

<sup>11</sup> Barber, L. *Zaj, historia y valoración crítica*. Memoria de licenciatura, UCM, Madrid, 1978.

<sup>12</sup> Laborda, J. *Forma y estructura en la música del siglo XX*. Ed. Alpuerto, Madrid, 1996, o Roig-Francolí, M.A. "Teoría, análisis, crítica; reflexiones en torno a ciertas lagunas en la musicología española", *RSEdeM*, XVIII, nº 1 y 2, 1995 o Pérez, B. *La renovación vocal en la música contemporánea española; Muestreo, análisis y significación*. Tesis doctoral leída en la UCM, en 1998.

<sup>13</sup> Tal es el caso del libro *Los compositores españoles: un análisis sociológico*, libro escrito por Arturo Rodríguez Morató y publicado conjuntamente por el CIS y la *Fundación Autor*, en Madrid, 19996.

<sup>14</sup> Villa Rojo, J. *El clarinete y sus posibilidades. Estudio de nuevos procedimientos*. Madrid, Alpuerto, 1975.

*Revista de Musicología*, de la Sociedad Española de Musicología y en la revista *Cuadernos de Música y Teatro*.

#### ***2.4. Nuestra aportación***

Es en este contexto multidisciplinar como referente metodológico y partiendo de la musicología como fuente perfectamente definida de dotación de contenidos el lugar concreto en el que se enmarca nuestra tesis, en un contexto investigador vivo y orgánico, y en el que las distintas líneas de investigación abiertas en los últimos años en la Universidad española remiten claramente a la necesidad de estudios musicológicos que den a conocer nuestro patrimonio musical más reciente.

## ***OBJETIVOS Y METODOLOGÍA***

### 3. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Objetivos y metodología se encuentran íntimamente ligados en la génesis de esta tesis, en la que nos planteamos el estudio de la obra del compositor Joan Guinjoan para llegar a la "tesis," en cuanto que "prueba musicológica," de la validez artística de su obra, tras ser "puesta en estudio" en el plano analítico y estético, psicológico y sociológico, planos complementarios de lectura que le confieren la categoría de "artístico" que la crítica y la historiografía musical ya le habían otorgado.

Nos hemos planteado situar la obra dentro de un contexto de transición entre siglos, y, *sensu lato*, dentro del contexto musical que atraviesa Cataluña en un contexto europeísta, en cuya tradición musical se enmarca la obra de Guinjoan.

Por ello, en esta tesis doctoral se plantea la obra de Joan Guinjoan en una triple vertiente, biográfica, analítica y estética.

#### a) Estudio biográfico.

Este apartado es sensiblemente más breve que los restantes, y ello se debe a dos razones básicas; a que la biografía y el lado humano del compositor han sido suficientemente tratados por otros autores, como veremos en el capítulo correspondiente, y a que nuestro estudio se ha centrado sobre todo en la *obra guinjoaniana*, como plasmación de búsquedas analíticas y estéticas. Por ello, en el apartado biográfico, sólo hemos resaltado aquellos acontecimientos biográficos importantes y decisivos de cara a su labor profesional y compositiva; destacamos especialmente la inclusión de un apéndice documental con material en gran parte inédito, que se ve complementado por una serie de epígrafes en los que se encuentran recogidas, testimonialmente, sus facetas como pianista, crítico, director orquestal y programador al cargo de su grupo *Diabolus in musica*, conferenciante, programador de

televisión, etc., en un intento de ofrecer una visión general de la actividad extra-compositiva de Guinjoan. Nos centramos en el Guinjoan compositor en los dos apartados posteriores, el analítico y el estético, en el primero de forma particularizada, (obra por obra) y en el segundo,, de forma global (como corpus artístico).

#### **b) Estudio analítico.**

En el planteamiento analítico de la obra guinjoaniana, nos propusimos en primer lugar analizar aquellas obras que han sido especialmente significativas dentro de su catálogo, siguiendo primero un *criterio categorial* (obras para orquesta, solista y conjunto instrumental, etc.). Este criterio se complementa con el *cronológico*, y así dentro de cada uno de los apartados mencionados, las obras están dispuestas por orden de composición, con el objetivo de que se tenga una percepción lo más diáfana posible del modo en el que el compositor evoluciona.

En un sentido general, podemos decir que nuestros modelos de análisis han venido en gran parte del mundo francés, y hemos desechado los enfoques analíticos más convencionales, toda vez que no perdemos de vista que el planteamiento organizativo de nuestros análisis forman parte de una tesis doctoral, y que por ello, en todo momento deben obedecer al criterio de la contrastación analítica seria. Desechamos así distintas estrategias de acercamiento que, aunque sugerentes, no podían resistir un análisis riguroso.

Aplicamos pues una metodología común a todas las ciencias históricas, que hemos manejado con un criterio disciplinar afin al momento en el que nos encontramos.

#### **1) Clasificación del conjunto de la obra<sup>15</sup>.**

---

<sup>15</sup> Para ello, hemos partido del catálogo publicado en 1991 por la SGAE y realizado por Francesc Taverna Bech y al editado en 1998 por *Editions Max Eschig*. Nosotros los hemos actualizado, con el *placet* del compositor, y completado, tanto con las obras compuestas posteriormente, como por las que estaban fuera de catálogo.

2) Comprensión de todos sus parámetros constitutivos.

3) Análisis descriptivo, motivico, paramétrico, formal y funcional, siguiendo modelos analíticos particularizados en cada caso, como se explica con mayor detenimiento en el apartado analítico.

4) Creación de un marco cognitivo propio para cada una de las obras analizadas.

5) Definición de los distintos elementos compositivos que conforman en su conjunto la totalidad de la obra.

6) Valoración concreta de la relación existente entre los mencionados parámetros y la configuración estilística de la obra guinjoaniana, poniendo de relieve tanto los elementos propios del sistema compositivo empleado, como aquellos que hemos denominado a lo largo de esta tesis "marcas del estilo guinjoaniano", estudiadas bajo el criterio de contrastación analítica.

7) Reflexión sobre la adscripción de cada una de las obras al epígrafe globalizador del hecho musical contemporáneo.

### *c) Estudio estético.*

Tiene como marcos referenciales distintos conceptos desarrollados por la historiografía musical desde las vanguardias, -tales como el concepto de estilo, de forma o de estructura, la capacidad de la música de significar o no-, y ciertas sistematizaciones de las disciplinas filosóficas que estudian la obra artística en el marco de pensamiento de finales del XX y que nosotros debíamos llevar hasta el siglo XXI. Estas sistematizaciones se desarrollan y fundamentan en el ámbito de la hermenéutica, la fenomenología, el estructuralismo, la deconstrucción y el pensamiento débil, entre otras. Las hemos seguido como líneas argumentativas fundantes de la obra guinjoaniana siempre bajo el criterio concreto de su adecuación real a la obra, y no como especulaciones abiertas y por ello,

sólo tangenciales, ajenas en cuanto que fundamentación, tanto a la música, como ente artístico, como a la musicología, como disciplina categorial de conocimiento.

El ámbito filosófico que teoriza sobre la obra musical actual creemos que debe vincularse por necesidad al prisma *referencial* de la psicología y la sociología de la música, que incluimos en esta tesis sólo como “marcos” de significación para la obra guinjoaniana, ya que el estudio autónomo de ambos creemos que merece un estudio monográfico y más detallado. Nos hemos decantado, pues, por el estudio estético que hemos denominado “puramente musicológico”, con toda la carga conceptual y cognitiva que la musicología *per se* aporta a su ámbito de estudio, que, en este caso, *es la música guinjoaniana en el contexto de la música actual.*

#### *su ubicación en la tesis*

El apartado estético ocupa un lugar posterior al analítico porque creemos que la especulación teórica debe llegar tras el conocimiento exhaustivo de la música a tratar. Ciertamente es que son apartados complementarios de un sólo ámbito de creación, y que además, ambos explican la gnoseología guinjoaniana de diferentes formas; sin embargo, creemos que con la profunda definición de ambos campos se define también el campo concreto del musicólogo, que si bien debe participar del conocimiento de otras disciplinas como la filológica, la matemática, la crítica o la informática, éstas no explican sino tangencialmente, porque no significan ni definen, no sustentan al hecho musical; sólo lo adjetivan.

El campo del musicólogo que investiga la música de su época es el especulativo -con todo su aparato semiológico, hermenéutico o fenomenológico-, y analítico en el mismo grado, y es en ellos donde, creemos, se encuentra la esencia, la respuesta a la

pregunta, tan viva como inquietante, que es la valoración de una obra del presente como una obra artística.

Por último, el estudio de la obra del músico catalán se cierra con un catálogo completo de toda su obra, tanto la publicada como la que actualmente se sitúa fuera de catálogo.

## ***FUENTES***

## **4. FUENTES**

En cuanto a las fuentes a las que nos hemos dirigido a la hora de emprender este trabajo, las primeras y más importantes para nosotros han sido, sin duda, las fuentes directas.

### **FUENTES DIRECTAS**

#### ***a) Las partituras***

Esta es sin duda la fuente más importante en una tesis que estudia el conjunto de la obra de un compositor vivo.

Así, manejamos todas las partituras de cada una de las obras, algunas editadas y otras no, algunas localizadas en España, otras en Francia, y otras cedidas por el propio compositor. Las obras descatalogadas o en grabaciones no venales fueron estudiadas en la biblioteca del compositor o en Fundaciones que han tenido una relación directa con el compositor, como las que citamos a continuación.

Asimismo utilizamos todas las grabaciones de las obras que han sido interpretadas.

Cuando nos fue posible acceder a varias interpretaciones de la misma composición, las cotejamos observando, desde un punto de vista analítico, los resultados algunas veces divergentes, y cuando era así, cuál era su causa.

#### ***b) El compositor***

Como fuente no única pero sí inagotable, ya que en ocasiones las dudas que nos planteaba la partitura (en el caso, por ejemplo, de la difícil estructuración de La Sinfonía nº 2 “*Ciudad de Tarragona*”, o el *Concierto para piano y orquesta nº 1, Trama* o el *Concierto para fagot y*

*conjunto instrumental*) era respondida comprensivamente por el músico.

El compositor como conversador de excepción, compartiendo o discrepando sobre sus puntos de vista, sus cuestionamientos internos, su entusiasmo por una obra, un pintor o un compositor; como intérprete de sus propias obras, como director de orquesta de las mismas o como experimentador personal, reflexivo y crítico de su propia creación.

En fin, al compositor nos hemos dirigido constantemente, ya que consideramos que el enorme privilegio de su presencia debe ser tenido en cuenta justamente. Sin embargo, esto no nos ha hecho olvidar nuestra condición de musicólogo, condición que nos separa necesariamente del creador para ofrecer nuestras propias conclusiones.

#### *Necesaria matización*

En efecto, recordando el aforismo de que un libro no tiene vida real hasta que un lector lo lee, lo recrea, le da sentido en última instancia, algo "similar" ocurre con la creación musical y la labor musicológica; el compositor, crea, se expresa por medio de sus partituras, da vida a su propia composición, y por esta misma vía catártica, se expresa finalmente a sí mismo.

El musicólogo recoge esa obra, para valorar sus diferentes aspectos, conectarla con una tradición pasada o situarla en la más reciente vanguardia, extraer su "estructura", (entendida ésta como lo que de común tiene con otras obras), analizar sus componentes de un modo individualizado, reflexionar sobre la obra desde el punto de vista no del creador, sino del receptor cualificado y especular teóricamente en un ámbito que no es el del crítico, del oyente o del *diletante*; es el ámbito específico del musicólogo.

En suma: enriquecer su primer "ser" (el más importante y definitorio, sin duda), ofrecer más visiones

que una sola, aumentar el carácter polisémico que toda obra de arte posee.

Creemos que radica en ello la grandeza y el misterio de la obra de arte, siempre viva, sugerente, abierta a nuevas interpretaciones, de las cuales ninguna pretende ser la auténtica y la certera, sino una más de las que tienen cabida en la propia partitura.

## FUENTES INDIRECTAS

Ya que el compositor es una persona enormemente versátil, en lo que a su quehacer musical se refiere, buscamos los ámbitos literarios donde Guinjoan ha expresado sus opiniones e ideas, bien sea en periódicos, conferencias, revistas, libros, misceláneas, colaboraciones o críticas musicales específicas.

A tal efecto, y viendo la cantidad de material que recogimos, hemos realizado un archivo de prensa, así como otro crítico, mucho más amplio del que hemos insertado en el apéndice documental, por motivos de operatividad.

A margen de las fuentes hemerográficas, y dentro de su faceta como director y gestor, nos hemos hecho con los programas de sus conciertos, y más específicamente los referidos a la promoción de la música contemporánea con su grupo *Diabolus in Musica*, con los programas completos de su programa de televisión *Recital* y la propuesta del programa *Pentagrama Siglo XXI*, conferencias realizadas en California, Rusia o Alemania o sus discursos *Honoris Causa*, de la *Universitat Rovira i Virgili* de Tarragona y de Ingreso en la Academia de Bellas Artes de *San Jordi*, entre otros testimonios que aportan más luz sobre la figura del compositor.

Por último, reseñamos a continuación las instituciones y fundaciones que hemos consultado, tanto

para la obtención de partituras como de material bibliográfico, hemerográfico y discográfico.

Biblioteca Nacional en Madrid

Biblioteca de la facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Oviedo

Biblioteca intercentros de la Universidad de Santiago de Compostela

Biblioteca Universitaria de la Universidad de Oviedo

Archivo de la Fundación *Juan March*

Fondos de *Música en Compostela*, del Archivo de la Universidad de Santiago de Compostela.

Fondo bibliotecario del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela

Instituto de Musicología *Ricart i Matas* de Barcelona

Fondos de musicología del CSIC en Barcelona

Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona

Fondo del Centro de Arte Contemporáneo de Barcelona

Biblioteca del Centro Conde Duque de Madrid

Fundación de Música Contemporánea de Cataluña

*Associació Catalana de Compositors Catalans*

Biblioteca del Archivo de la Residencia de Estudiantes de Madrid

***Consultas realizadas a fondos y archivos a través de internet***

Doctoral Dissertations in Musicology-online. Twentieth Century.

[www.music.indiana.edu/ddm](http://www.music.indiana.edu/ddm)

Department of Music. University of London

[www.sun.rhbc.ac.uk/Music/Links/musepts.html](http://www.sun.rhbc.ac.uk/Music/Links/musepts.html)

IRCAM Multimedia Library

[mediatheque.ircam.fr/note-e.html](http://mediatheque.ircam.fr/note-e.html)

Society for Music Theory

[boethius.music.ucsb.edu/smt-list/smt-main.html](http://boethius.music.ucsb.edu/smt-list/smt-main.html)

**International Association of Music Libraries,  
Archives and Documentation Centres**

*www.cilea.it/music/iaml/iamlhome.htm*

**Escuela Nacional de Música de la UNAM**

*www.serpiente.dgsca.unam.mx/enmusica*

**International Computer Music Association (ICMA)**

*www.music.gla.ac.uk*

**Fondos de la “American Musicological Society”**

*musdra.ucdavis.edu/documents*

**Fondo de la “Indiana University W & G Music  
Library y Loeb Music Library Harvard University”**

*www.ucm.es/BUCM/ghi/musica.htm*

**Documentos y archivos, MIDI y Sonido, Entidades,  
Investigación y Enseñanza en Europa y EEUU**

*www.sgae.es/page3250.htm*

**Bibliotecas y centros de documentación musical en  
RedIRIS y de la SEDIC (Sociedad Española de  
Documentación e Información)**

*www.sgae.es/iccmu/links/links.htm*

**Red de bibliotecas musicales en Universidades  
europeas HARMONICA**

[www.svb.nl/project/harmonica/harmonica.htm](http://www.svb.nl/project/harmonica/harmonica.htm)

## ***BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR***

## 5. BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR

### 5.1. El porqué de la concisión de este capítulo

A la hora de plantearnos este capítulo hemos optado por ofrecer un perfil biográfico centrado sobre todo en la trayectoria profesional de Guinjoan, acercándonos a las distintas facetas del Guinjoan músico, a través de sus pinceladas vitales más destacadas, en las que aparecieran los hechos fundamentales de su existencia a través de los años. No hemos recurrido pues a las anécdotas vitales, ni en general a interpretaciones de otros acerca de su vida, de compañeros o familiares, porque la trayectoria vital de Guinjoan ha sido ya objeto de otros escritos, entre los que destacamos el libro de García Ferrer y Martí Rom titulado *Joan Guinjoan* y editado por *la Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya*, o la parte debida a Xavier García del libro editado en *Proa* por la Generalitat de Catalunya, con el mismo título, como citaremos más adelante. Por otra parte, el propio compositor ha puesto de manifiesto algunas facetas de su anecdotario personal en su libro *Ab Origine*, así como en el libro coescrito con Mestres-Quadreny (ver bibliografía).

Hemos optado pues, por referir sólo los acontecimientos que han sido de gran importancia en la vida del compositor, haciendo hincapié en aquellos aspectos que son más importantes para nosotros, por ser parte de su trayectoria profesional, y porque dan sentido a su labor compositiva, bien como soporte, bien como apoyo; nos referimos, por ejemplo, a su labor en el *Diabolus in musica*, o a sus trabajos en RTVE.

Joan Guinjoan es, hoy por hoy, uno de los compositores españoles actuales más conocidos, dentro y fuera de nuestras fronteras, un autor constantemente programado en Europa e invitado a participar en conferencias, *symposia* y clases magistrales en Europa y Estados Unidos. Ha sido considerado como una de las

figuras más relevantes de la llamada *vanguardia moderada* o *vanguardia responsable*<sup>16</sup>, término con el que se hace referencia a una de las tendencias existentes en la música contemporánea española.

## ***5.2.El concepto generacional***

No creemos necesario incluir al compositor dentro del esquema generacional del 51, tema éste del que se ha tratado profundamente <sup>17</sup>, y que, si bien fue necesario como marco general en los primeros años de investigación sobre la música contemporánea en España, no es totalmente válido como marco referencial para situar la obra del compositor catalán, pues, si bien sí lo sería por edad, no corresponde con los años en los que el compositor comenzó a dedicarse a la composición. Además, si queremos ceñirnos en esta tesis con exclusividad a presupuestos científicos y certeros, no podemos partir de una cierta inexactitud, que los estudios musicológicos no se suelen permitir. Por ello, teniendo en cuenta con rigor todas las características que Ortega incluyó en el término "generación<sup>18</sup>", no podemos asimilar a Guinjoan ni cronológica ni estéticamente a la generación del 51, ni por procesos técnicos, ni compositivos, ni idearios, ni formación pedagógica; únicamente sería posible en la acepción orteguiana más general, de generación como "*cierta actitud vital desde la cual se siente la existencia de una manera determinada*".

---

<sup>16</sup> Marco, T. *Historia de la música española. El siglo XX*, vol. 6 Ed. Alianza Música, Madrid, 1983.

<sup>17</sup> Marco, T. *Op. cit.*, cap. 5 "La generación del 51". Halffter, C. "Las nuevas y últimas promociones musicales", conferencia pronunciada en el curso *Las Artes en la sociedad española del Siglo XX*. Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, Julio 1967 y Cureses, M. *El compositor Agustín González Acilu; la estética de la tensión*, *Op. cit.*

<sup>18</sup> Aguilera Cerni, V. *Ortega y D'Ors en la cultura artística española*. Ed Ciencia Nueva, Madrid, 1966. Este es un interesantísimo estudio comparativo de los dos grandes pensadores españoles, ceñidos específicamente al ámbito artístico. Se profundiza sobre el tema generacional en varios capítulos, que pueden verse replanteados de forma sintética en las páginas 154 y 155.

Las primeras composiciones del músico catalán datan de 1960, a excepción de *Pequeña fantasía*, de 1954 y *Fantasía*, de 1959, ambas para piano, años en los que ya han sido claramente asentadas las trayectorias de Halffter o de Pablo. Optamos pues, por profundizar en los rasgos estilísticos de la personal poética guinjoaniana, definiendo y resaltando las características de sus distintas etapas, a través de las que, creemos, puede conocerse más la trayectoria del compositor que por su adscripción a una generación concreta, que no negamos, pero sólo como amplio marco referencial.

### ***5. 3. Biografía; etapa de juventud***

Joan Guinjoan Gispert nace el 28 de Noviembre de 1931 en Ruidoms, (Tarragona). Ruidoms pertenece a la comarca del *Baix Camp*, y en aquellos años era una villa dedicada sobre todo a la agricultura. La familia Guinjoan se dedicaba a la explotación de la tierra, y éste era el oficio destinado también a Joan Guinjoan y a su hermano menor. Ninguno de los dos continuaron la tradición familiar.

Guinjoan conserva en Ruidoms no sólo sus raíces, como es su casa familiar, -casa en la que está interesado el *Exmo Ayuntamiento* para destinarla a la memoria de Guinjoan como casa museo- sino también su familia, con la que comparte recuerdos y aficiones, siempre que puede acudir a Ruidoms.

En su pueblo Guinjoan aprende el catalán en su entorno familiar, y el castellano en la escuela. Demuestra un gran interés por hablar con propiedad las dos lenguas, sin embargo, su más inmeditada e instintiva forma de expresión es el catalán, lengua familiar que él ha perpetuado con su hijo, François. Asimismo, Guinjoan ha utilizado el catalán como lengua vehicular de expresión en la mayor parte de sus obras vocales, tal es el caso de *La rosa dels vents*, -obra para coro mixto y orquesta- *Retorn a Catalunya*, -para

coro mixto a capella- *El Diari*, -obra para voz solista y conjunto instrumental-, *Punts cardinals y Foc d'auzell* - para coro mixto y conjunto instrumental ambas-.

Su primer contacto con la música se produce de un modo espontáneo, cuando Guinjoan contaba 14 años, por medio de un acordeón que encontró casualmente en su casa. Movido por el interés que la música suscita en él, decide estudiar piano. Para ello, tiene que tomar clases en Reus, la capital de la comarca, ciudad a la que acude en bicicleta para asistir a las clases del maestro Fructuoso Piqué. Estudia duramente, haciendo dos cursos cada año, sin descuidar por ello las labores propias del campo. Con 21 años, consigue el título de profesor de piano con título extraordinario. Es entonces cuando Guinjoan decide consagrarse por completo al instrumento, y deja su entorno familiar para irse a Barcelona.

Se lo comunica únicamente a su madre, y con seiscientas pesetas en el bolsillo, se dirige a Barcelona, sin saber exactamente a dónde ir. Guinjoan cerró entonces toda una etapa, ligada directamente a la tierra, a la que, sin embargo, recurrirá constantemente como fuente vital de inspiración.

Hasta estos momentos había ofrecido ya varios recitales como pianista; su formación pianística era *tradicional*, pero estos conocimientos se ven a partir de entonces ampliados con los nuevos ritmos y armonías procedentes de las músicas de los cabarets barceloneses, donde trabajará el joven músico durante un tiempo.

#### ***5.4. Guinjoan en Barcelona***

Así pues, comenzamos con una etapa netamente pianística, dedicada al instrumento en calidad de *intérprete*; corría el año 1952.

Con su título de profesor de piano en la mano, Guinjoan no abandona el estudio del instrumento, y así

recibe clases del maestro Ribó al mismo tiempo que da conciertos en las cercanías de Barcelona para ganarse la vida, muchos de ellos promovidos por el sindicato de músicos. Vive en diferentes pensiones, y consigue una beca de la Diputación de Tarragona, lo que le permite enfocar su presente con cierta tranquilidad, y madurar la idea de irse a París, siguiendo así las recomendaciones de su profesor en el Conservatorio, Alexandre Ribó.

En 1954 recibe el espaldarazo definitivo, con la carta que le dirige Eduardo Toldrá; *dispone usted de un temperamento de primer orden y de una sensibilidad musical poco común*. Estas palabras dejaron una honda huella en el joven pianista que entonces era Guinjoan.

### ***5.5. Guinjoan en París***

En 1954 se traslada a París. Allí, Guinjoan vive en casa de los Gispert Deffoses, los padres de su novia Monique. Su futuro suegro le proporciona su primer gran concierto en la capital francesa, ligado como estaba a la intelectualidad parisina. Debuta al año siguiente en la Sala Cortot de l'*Ecole Normale de Musique* de París, con un concierto romántico-nacionalista cuyas obras figuran en el apéndice documental.

Al mismo tiempo, Guinjoan cumple con la gira de conciertos que le llevaría a recorrer España, Francia y Alemania, de la mano de Juventudes Musicales Españolas. En estos momentos, es tal el prestigio alcanzado por el músico en su faceta de virtuoso del piano que reproducimos las curiosas palabras que le dedicaron tras el concierto dado en Madrid en Junio de 1956.

"Ha tocado muy bien el *San Francisco de Paula andando sobre las olas* de Liszt. Tan bien como sólo lo hacía mi bisabuelo,... que era Liszt."<sup>2</sup>

Alternaba sus estudios académicos actuando en el famoso restaurante de Les Halles, llamado *Le père tranquille*; sin embargo, el hecho de tocar un tipo de música diferente a la que integra la tradición europea se convierte en algo muy enriquecedor para un músico como Guinjoan; la novedad en la dinámica y sobre todo en el ritmo que el *jazz* ofrecía, caló muy pronto en él, y resurge periódicamente en sus composiciones, especialmente bajo la forma del *free jazz*.

En 1956 regresa a Ruidoms para contraer matrimonio con su novia, Monique, quien se convirtió desde ese momento en el *alter ego* del compositor, su consejera, amiga y compañera de más de 45 años.

De su etapa de formación como intérprete, Guinjoan guarda un excepcional recuerdo, tanto del rigor de sus profesores, como de lo que supuso la experiencia de comparar metodologías de trabajo tan diferentes entre sí como la francesa y la que él había recibido en Barcelona.

En su etapa parisina, Guinjoan no sólo trabajó como intérprete de piano, sino que también dio clases de español, hizo de crítico (pero no musical, como cabría esperar, sino de pintura) de La *Estafeta Literaria*, y además, trabajó como secretario de Don Jaime de Battenberg, tío de S.A.R. Juan Carlos I. De ello Guinjoan guarda un discreto silencio, y comenta sólo algunas de las anécdotas que vivió en el palacete.

Aunque su carrera como intérprete era muy prometedora, Guinjoan siente ya la inclinación clara de la composición, y en acto de coherencia personal, cierra su carrera como concertista de piano en el año 1959. En ese mismo año, Guinjoan tiene a su único hijo, François.

Su último recital tuvo lugar en el teatro *Pérez Galdós* de Las Palmas de Gran Canaria, donde estrenó su primera pieza, la *Suite Op. n<sup>o</sup> 1*, obra que actualmente Guinjoan sitúa fuera de catálogo, por considerarla en exceso autodidacta. Era el 25 de Abril de 1960.

## **5.6. Retorno a Barcelona**

En 1960, ya de vuelta a Barcelona, con su recién estrenada familia, Guinjoan se dedica a la composición, estudiando en Barcelona al lado del maestro Cristófor Taltabull<sup>19</sup>. Este le inicia no sólo en los rudimentos de la composición tradicional, sino que también le abre el camino de las nuevas técnicas contemporáneas, ligadas a compositores tan diferentes entre sí como Strawinsky y Schoenberg. Guinjoan guarda imborrable recuerdo del maestro, de quien dice le enseñó el camino de la composición y además, le abrió las puertas de la libertad para componer siguiendo su propio criterio. Pero el recuerdo de gratitud no es sólo para Taltabull; si Federico Mompou no hubiera conseguido una beca para que Guinjoan estudiase con el maestro, las cosas seguramente hubieran sido distintas.

Guinjoan alterna su estudio de la composición con el trabajo en un cabaret barcelonés, el *Jamboree*, local emblemático de la noche catalana, que no dejó mucho huella en el joven Guinjoan. Sin embargo, sintió un interés mucho mayor por contactar con la vida cultural de Barcelona, y sobre todo, por hacerse un hueco en el mundo musical. Conoce al pintor August Puig, cuya amistad mantuvo hasta su muerte reciente; conoce también a Xavier Montsalvatge, a Enrique Franco a José María Carandell, etc.

Sin embargo, su situación en Barcelona no es definitiva, y así le surge una nueva oportunidad, que Guinjoan no podía desaprovechar.

## **5.7. De vuelta a París**

---

<sup>19</sup> Casanovas, J y Basablancas, B. *Cristòfor Taltabull*. Proa, Ed. Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1995. Casanovas, J. "En el centenari de Cristófor Taltabull", *Revista Musical Catalana*, nº 47, 1988 y Soler, J. "Cristófor Taltabull, el hombre providencial para la música catalana", *Cuadernos de Música y Teatro*, nº 3, SGAE, Madrid, 1989.

Corre el año 1962. Guinjoan consigue una beca del Ministerio de Asuntos Exteriores, lo que le permite prolongar su estancia en la capital francesa residiendo en el *Colegio de España* de la Ciudad Universitaria. Su familia se quedó en Barcelona. Esta beca le permite estudiar composición y orquestación con Pierre Wismer en la *Schola Cantorum* y electroacústica con Jean Etienne Marie, en la Radio Televisión Francesa.

Allí se produce un contacto enormemente enriquecedor con la más avezada vanguardia europea; efectivamente, y gracias a su amistad con el crítico y musicólogo holandés Frank Onnen, asiste a los conciertos del *Domaine Musical* que dirigía Pierre Boulez donde conoce obras de Schoenberg, Berio, Xenakis y Stockhausen entre otros.

En la *Schola Cantorum* consigue su diploma de composición en 1963 con un *Concierto para piano y conjunto de cámara*, y el de orquestación, con premio extraordinario, al año siguiente. De esta etapa agradece sobre todo su formación en la instrumentación, ya que ésta era muy difícil de adquirir en los conservatorios españoles, y que Guinjoan considera esencial en su manera de concebir la composición.

Los años de beca en París resultaron también muy interesantes para Guinjoan en el ámbito personal. Allí traba amistad con otros compositores españoles, entre los que Guinjoan recuerda a Acilu, y sus aventuras culinarias, con el pintor Alcorlo, o con un joven economista entonces llamado Ernest Lluch, a cuya memoria Guinjoan ha dedicado su *Concierto para piano y orquesta n° 1*. Una vez obtenidos sus títulos, es hora de regresar a España.

### ***5.8. La vuelta definitiva a Barcelona. El Diabolus in musica***

En 1964, el músico catalán regresa definitivamente a Barcelona. Su primer objetivo, es el de buscar un

trabajo. Esta nueva etapa de su vida estará marcada por una intensa vida laboral, que le llevará de la composición a la dirección, a la crítica y a la gestión musical.

Su primera oportunidad la va a tener en el Colegio Mayor *San Jorge*, donde se celebrarán una serie de sesiones de iniciación musical para jóvenes universitarios.

En este mismo año, funda *Diabolus in Música*, club destinado a divulgar y dar a conocer la música contemporánea que se realiza tanto en España como fuera de nuestras fronteras, con sede en el citado Colegio Mayor de Barcelona.

Un año más tarde se funda la agrupación camerística que lleva el mismo nombre, dirigida por Guinjoan; a su lado, siempre, el clarinetista Juli Panyella. El grupo sobrevivió hasta 1987, llegando a adquirir un grado de profesionalidad y reconocimiento extraordinarios en toda Europa.

El grupo tenía un cuerpo básico de intérpretes, que colaboraban con otros según lo requirieran las obras a interpretar. Así, junto a Guinjoan y Panyella, tocaron el percusionista Roberto Armengol, los hermanos Claret al violín y al violoncello, los pianistas Angel Soler y Josep Colom y las cantantes Esperanza Abad o la recientemente desaparecida Anna Ricci.

Guinjoan estrena en España obras de autores ya clásicos, en el panorama de la vanguardia, como Schoenberg, Hindemith o Strawinsky, al mismo tiempo que ofrecía por primera vez obras de reciente composición, de Berio, Boulez, Nono, Stockhausen, etc., entre los extranjeros, o de Pablo Barce, Soler, Mestres Quadreny y Guinovart, entre los españoles; a lo largo de todos los años de existencia del grupo, Guinjoan estrenó más de 80 obras en España, entre las que el compositor siempre cita, con especial emotividad, el estreno de la *Historia de un soldado*, de Strawinsky, la *Suite Opus 29*, de Schoenberg y la *Improvisation sur Mallarmé*, de Boulez.

Guinjoan siempre ha insistido en que el *Diabolus in musica* trabajó siempre sin subvenciones, con el único criterio de ofrecer un repertorio contemporáneo de calidad, en las mejores condiciones de interpretación. Este criterio tan exigente, fue pronto uno de los calificativos del grupo, que fue requerido para tocar en todos los festivales y programaciones de conciertos de música contemporánea. Una muestra del repertorio y de los marcos donde actuó el grupo se presentan en un capítulo monográfico del apéndice documental, que abarca más de 20 años, como un testimonio de la importancia que tuvo el grupo en su momento, dentro del panorama europeo de la difusión de la música contemporánea.

A partir de entonces, la gestión como director al frente del *Diabolus* corre paralela a otras actividades tanto compositivas como musicales en un sentido más genérico. Así, de un año más tarde datan sus *Tres Pequeñas piezas*, que son consideradas tanto por la crítica especializada como por el propio compositor como sus primeras obras con una cierta entidad y validez compositiva.

#### ***5.9. Otras actividades; conferencias y cursos; su etapa e T.V.E.***

Siempre en el mundo de la música, Guinjoan ha desempeñado diferentes tareas, que le relacionan bien de una manera o de otra con el ámbito musical. Así, en 1967 se estrena como crítico musical en el *Diario de Barcelona*, trabajo que llevará a cabo durante ocho años, y que le permitirá adentrarse en el complicado mundo de la valoración por la escucha de una partitura, y le ayudará a "comprender" en la medida en que ello es posible, el comportamiento del público frente a una obra en concreto. De esta etapa existe gran cantidad de material, del que puede verse un florilegio en el apéndice documental.

A partir de este año, intensifica su labor como director de orquesta y conferenciante; colabora en varias revistas especializadas como *Sonda*, *Bellas Artes*, e *Imagen y Sonido*, y participa en varios cursos internacionales de composición. Uno de los retos más interesantes a los que hizo frente Guinjoan en este apartado fue la escritura del volumen dedicado a la música de la Historia de las Artes de la Editorial Marín.

En el ámbito de la divulgación es digno de destacar el número de cursos y conferencias que organiza para instituciones de muy distinto cariz, como son por ejemplo el Conservatorio Superior Municipal de Música y el Superior de Música del Liceo, Juventudes Musicales de Barcelona o el Instituto Alemán de Cultura. En 1981 publica su libro *Ab origine*, donde sintetiza su pensamiento musical.

En cuanto a su etapa de T.V.E., destacamos que en 1975 se encarga de la dirección de los programas musicales de Televisión española *Recital* -dedicado al repertorio clásico- y *Pentagrama siglo XX*.

Para cada programa de *Recital*, Guinjoan contaba con actuaciones en directo, como puede verse también en el documental, y además, intervenían una serie de colaboradores, como era el caso de Juli Panyella, subdirector del *Diabolus in musica*, el pianista José María Escribano y el crítico Augusto Valera.

*Pentagrama siglo XX* estaba dedicado íntegramente a la música contemporánea. Estaba concebido como dos series separadas, de 13 episodios cada una, en los que se interpretaba música contemporánea en directo, y después se comentaba en una tertulia de invitados. De este proyecto Guinjoan guarda una amplia documentación.

## ***5. 10. Cargos en la gestión musical catalana***

Uno de los cargos ocupados por Guinjoan de mayor importancia es sin lugar a dudas el que ostentará cuatro años más tarde al ser nombrado Asesor Musical del Instituto Municipal de Educación de Barcelona, en 1971. En esta vertiente realiza una importante labor de iniciación musical para escolares, universitarios y público en general. Guinjoan ocupa este cargo hasta que en 1979 es nombrado Asesor Técnico de Música del Ayuntamiento de Barcelona. 7 años más tarde, encontramos a Guinjoan en uno de los puestos más decisivos en su trayectoria profesional, al crear el Centro de Documentación y Difusión de la Música Contemporánea, del cual fue director y cuyo objetivo principal girará en torno a la creación y organización de ciclos de conciertos y de recitales encaminados a potenciar y divulgar en la medida de lo posible la música contemporánea.

En estos años ven la luz importantes iniciativas impulsadas por Guinjoan, como es el caso del Primer Festival de Música del Siglo XX, del que fue director y coordinador.

Este será el último cargo ocupado por Guinjoan como profesional en activo. En 1993 el músico solicita la jubilación anticipada, dedicándose exclusivamente a componer desde esta fecha. Atrás quedaban treinta años de trabajos desempeñados en Barcelona. La actividad compositiva se ha visto suspendida en el año 2000, tras sufrir un agravamiento en su estado de salud, lo que ha impedido al compositor dedicarle todo su esfuerzo y energía a la composición. Una nueva etapa se abre ahora para él.

#### ***5. 11.1. Desde los años 80 hasta el momento actual***

En 1986 fue finalista con su obra Trama en el Premio Mundial del Disco (Premio Koussevitzky) del I.R.C.A. de Nueva York. Desde el anteriormente mencionado Centro de Documentación y Difusión de la Música

Contemporánea ha dirigido varios cursos dedicados a la Música del siglo XX, culminando dicha labor con la dirección artística del Festival de Música del Siglo XX.

En 1993 funda el Concurso Internacional de Composición "Ciutat de Tarragona", mientras que un año más tarde, el pleno del Ayuntamiento de Riudoms acuerda por unanimidad solicitar al Departamento de Enseñanza de la Generalitat de Cataluña la denominación del Instituto de Enseñanza Secundaria de Riudoms como *Institut d'ensenyment secundari JOAN GUINJOAN GISPERT*. En 1995 el Festival de Música del Siglo XX de Barcelona, en su 2ª edición, le dedica un Concierto-Homenaje. Asimismo, el clarinetista Josep Ramón Sancho crea el Trío Guinjoan, integrado también por Inés Borrás Beltrán -pianista, y por Denís Navarro y Martínez, -violoncellista. En 1998 le va a ser entregada la Medalla de Oro al Mérito Artístico de la Ciudad de Barcelona.

Como reconocimiento a su decisiva e importante aportación en el ámbito de la composición, cabe destacar que es miembro del Comité de Honor de la *Asociación Barraqué* de París y del *Consell Català de la Música*. También es miembro de la "*Comissió Internacional de Difusió de la Cultura Catalana*" (Generalitat de Catalunya); ha sido co-fundador de *Amics de la Música* de Barcelona, de la Fundación de Música Contemporánea, y de la Asociación Catalana de Compositores Sinfónicos. Es socio de Honor de la Asociación Electroacústica de España; asimismo, es Académico de la *Real Academia catalana de Belles Arts de Sant Jordi*; y, forma parte de la Junta directiva de la Sociedad General de Autores de España. Su labor compositiva ha sido galardonada con prestigiosos premios, tales como el Premio *Ciutat de Barcelona*, recibido en tres ocasiones; Premio Nacional del Disco *a la creación musical* en 1982; Premio de Composición *Reina Sofía* en 1983, Premio Nacional de Música 1990 o Premio Nacional de Música, en el marco de los Premios

Nacionhnales de Cultura de la Generalitat de Catalunya de 1995.

### ***5.11.2. Guinjoan como articulista***

Como hemos dicho, Guinjoan ejerce durante muchos años la crítica musical, tanto para diarios catalanes, como para revistas especializadas de ámbito nacional.

Hemos escogido varios de sus muchos artículos de opinión, siguiendo un doble criterio de interés historiográfico y cronológico, así, destacamos la serie de dos amplios artículos en los que el crítico Guinjoan repasa su actividad en el viaje realizado a los Estados Unidos de América en 1975, y que son de especial importancia por la profusión de detalles que ofrece sobre su recibimiento y la actividad musical existente allí entonces y, lo que nos parece más importante; nos encontramos con las impresiones de Guinjoan acerca de la trayectoria musical contemporánea de aquellos años, en los que él se encuentra en plena actividad creadora.

También destacamos los artículos referentes a estrenos, bien mundiales, bien nacionales de obras del XX, por lo que suponen de especialmente relevantes sus valoraciones para conocer su figura.

## **6. TRAYECTORIA COMPOSITIVA**

### **6.1. Un referente concreto**

La trayectoria compositiva de Guinjoan tiene un claro punto de partida, que da sentido y en parte, proyección a su figura, y es que el compositor no podría ser entendido plenamente al margen de su ascendencia catalana. Así, cuando decide abandonar el mundo de la interpretación para dedicarse a componer recibe clases del maestro Taltabull, figura decisiva en Cataluña a finales de los años 50, y quien ejerce su magisterio sobre gran parte de los compositores que Cataluña proyecta en la segunda mitad del siglo XX.

Tras la beca parisina que le lleva a la *Schola Cantorum*, Guinjoan decide asentarse definitivamente en Barcelona, ciudad en la que concibe todas sus composiciones, junto a otros dos entornos de descanso, ambos catalanes también; Monells y Vilanova, situados en la costa, ambos plenamente mediterráneos. Junto a Barcelona, forman la trilogía en la que Guinjoan no sólo reside, sino sobre todo, concibe y da vida a sus partituras, durante casi cuarenta años.

Esta será sin duda la mayor influencia no musical, sino vital, que recibe Guinjoan a lo largo de toda su trayectoria, junto a sus primeros años en Riudoms, de la que ha hablado en numerosas charlas y entrevistas, (como puede verse en el archivo de prensa), y que hemos denominado de un modo genérico como su *vinculación mediterránea al mundo de la creación*.

Esta, se mantendrá como un rasgo definitorio propio, emergiendo en cada una de sus composiciones, por encima de los procedimientos compositivos empleados.

### **6.2. Trayectoria compositiva; visión sinóptica**

Si queremos ver de forma esquemática las distintas etapas compositivas que atraviesa el músico, de las que en

esta tesis hay al menos un ejemplo de todas, podemos considerar su etapa de arranque la que se inicia con *Tres petites peces; Homenaje a Cristòfor Taltabull*, de 1965 y publicada por la editorial Alpuerto, aunque esta pieza no es lógicamente, la primera obra del compositor, quien sitúa fuera de catálogo más de treinta partituras, realizadas desde finales de los 50, de carácter casi autodidacta las primeras, y enmarcadas claramente en la tradición.

Casi todas estas piezas fueron concebidas para piano, o para voz y piano, siendo la más conocida de todas la *Suite moderna*, claramente clásica en su escritura instrumental. Algunas de estas piezas han sido publicadas en la Editorial Boileau, bajo el título Colección *obras de primera etapa, 1960 - 1962*, en la que se incluyen partituras como la arriba mencionada, *Chez García Ramos* o *Ensayo a dos voces*.

El compositor pronto se familiariza con el lenguaje serial europeo, que recibe por distintas vías de influencia, sobre todo a través del *Domaine Musical* de Pierre Boulez en París. Además, la adquisición de este nuevo lenguaje tuvo en el área catalana y concretamente en Joaquín Homs (reconocido compositor y además, padre de la que fue muchos años secretaria del músico, Piedad Homs) uno de sus más fieles seguidores<sup>20</sup>. Así, podemos decir que obras para piano como *Células n° 1* de 1966, *Células n° 3* de 1968, o *Prisma*, (la revisión de *Células n° 2*), de 1979, siguen el procedimiento serial en cuanto que escritura cerrada. Como hemos dicho, "la elección" del sistema serial se realiza en Guinjoan de cuatro maneras complementarias: como una propuesta semántica y estructural, como una nueva direccionalidad constructiva, como la posibilidad formal de alcanzar una cierta totalización y como la consecución de estructuras de discurso<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Casablanca, B. "Recepció a Catalunya de l'Escola de Viena i la seva influència sobre els compositors catalans". *Recerca musicològica*, vol. II, Barcelona, 1982.

<sup>21</sup> Fernández, R. *La obra pianística de Joan Guinjoan*. Ed Alpuerto, Madrid, 1996, pág. 203.

Por otra parte, no hay que olvidar que Guinjoan se sintió muy interesado por el mundo schoenbergiano en su faceta de director con el *Diabolus in musica*, (interés que queda en parte recogido en este trabajo, en el apéndice documental), con estrenos de obras tan emblemáticas para el nuevo sistema como el *Op. 29*.

También en 1968, el compositor escribe sus *Cinco estudios para dos pianos y percusión*, y en el III, se aleja de la propuesta serial, o dicho de otra manera, se desprende de esta manera cerrada de enfocar la composición, abriéndose a un lenguaje más flexible, que en este estudio se concreta en una escritura de formantes, cinco por cada intérprete, como veremos en su análisis correspondiente; entonces Guinjoan pretendió crear una determinada impresión sonora cuya creciente densidad se convirtiera en un claro efecto acústico global. A partir de aquí, el compositor se abre a una etapa que considera especialmente importante, en la que desarrolla aspectos que ya no van a abandonar su particular mundo compositivo. Así, ya en *Magma*, obra para conjunto instrumental de 1971 encontramos aspectos como el de humanización instrumental, la fusión de lenguajes y la investigación tímbrica como referentes claros. Esta obra en particular cuenta con un referente poco habitual en Guinjoan, y es el pictórico, ya que *Magma* está inspirada conceptualmente en un cuadro del que fuera gran amigo del compositor, el pintor August Puig.

Esta época está marcada también por la investigación en su sentido más amplio, por el estudio del hecho musical producido a la luz de nuevas tecnologías y con diferentes medios; como ejemplo de ello, basta mencionar la música incidental que compuso para la película de Daniel Armengol *Hommage a Rimbaud*, de 1973. Este interés desemboca en una etapa que el propio compositor denomina el *período de grafías*, marcado por obras como *Acta est fábula*, de 1975 y *El Diari*, de 1977, ambas para solista y conjunto instrumental, el *GiC 79*, (revisión del *GIC 78*) para conjunto instrumental o *Neuma*, para tres flautas solistas, de 1980.

Las grafías empleada por Guinjoan en estas obras tiene como referente más claro el componente tímbrico, y han sido desarrolladas a partir de su propia experiencia como intérprete o director y del contacto con los intérpretes a quienes están dedicadas sus obras, lo que le ha llevado incluso a crear algunas grafías, como veremos en el capítulo monográfico. Destacamos en este último sentido las grafías ligadas a procesos improvisatorios, como veremos en el análisis de *El Diari* y *Acta est fabula*.

De este período destacamos el entramado arquitectónico de sus obras, en las que el músico aplica su particular visión del desarrollo temático sin caer en sistematizaciones, realizado a través de la condensación y complejización de los motivos más destacados funcionalmente en cada obra.

Asimismo, algunos de los rasgos compositivos que le han caracterizado se encuentran plenamente asentados, tal es el caso de la elaboración motivica, derivada de pequeñas células de origen interválico o motivico y la importancia formal de las células de origen interválico, especialmente de la tercera menor, a la hora de elaborar el discurso musical.

Las obras compuestas a partir de aquí muestran un gran interés por la *flexibilidad* como propuesta compositiva, de lo que constituye un claro ejemplo *Puzzle*, pieza para tres instrumentos de 1979. Esta obra gira entorno a un fragmento flexible de gran importancia, denominado por Guinjoan *mobile*, y que está constituido por una sucesión de formantes que el intérprete escoge al azar, y que concibe como elementos referenciales, susceptibles de dejar abierto en gran medida el proceso creativo.

Esta estrategia compositiva da paso a obras cerradas, si bien de un modo ajeno al serialismo. Destacan de este nuevo período piezas como *Trama*, para conjunto orquestal de 1983 o el *Concierto para piano y orquesta* del mismo año. En la primera se aprecia ya el interés de Guinjoan por construir sus obras como si de un pequeño

sistema planetario se tratara (tendencia ésta inaugurada con *Ab Origine*, de 1974, una de sus obras de esta época más conocidas). En ella encontramos ya una serie de secuencias que se desplazan de un modo rigurosamente controlado. Por su parte, en el *Concierto para piano*, Guinjoan emplea ya su particular acercamiento a una "escritura de homenajes", en la que aparece una cita musical (en este caso, de Chopin y Bach); el compositor construye todo un entramado sonoro a partir de dichas citas. En estas obras se localizan claramente algunos de sus rasgos estilísticos, como la explotación tímbrica en una orquesta convencional, el contraste dinámico y la espacialización instrumental, que dan como resultado una densa amalgama de texturas.

La cita musical se hace partitura en el *Passim Trio*, de 1988, obra en la que el compositor transforma totalmente la cita (el *Dies irae* medieval) o *Flamenco*, tres piezas para dos pianos de 1995, construyendo desarrollos a partir de las citas y utilizando para ello un "*sistema de matrices*" que empleará en gran parte de sus obras posteriores, y que ya está presente, por ejemplo, en el *Concierto para piano y orquesta*.

Este procedimiento marca por completo la composición de *Barcelona 216*, de 1995, pieza para conjunto camerístico. En su utilización combinatoria de matrices destaca el uso que Guinjoan hace de las retrogradaciones, ampliaciones, transposiciones e inversiones de un material dado, y de sus respectivas combinaciones celulares, procedimiento llamado por el compositor *interversión*, y que nosotros definimos en esta tesis como "*un sistema de disposición motivica, abierta mediante constantes variaciones basadas en la combinatoria, tomando como base cualquier sonido de la serie utilizada, y combinada a libre albedrío por el compositor*".

*Barcelona 216* comparte escritura con *Nexus*, obra de 1994 y *Self Paráfrasis*, de 1997 en cuanto a forma férreamente cerrada, austeridad en el planteamiento formal y explotación de los registros extremos dentro de un mismo instrumento con el correspondiente contraste de tímbricas.

Todas estas características no abandonan ya al compositor catalán en el resto de sus obras.

En las obras de los años 90, Guinjoan se siente especialmente interesado por el *efecto sensorial*, y así tienen origen piezas que rinden culto a la sonoridad, en un ambiente de pantonalismo de referencias directas en la escucha. Este marco propicia la creación de una obra como *Pantonal*, divertimento para orquesta de 1998, en la que el compositor juega con la ambivalencia tonal y la sonoridad como ejes formales de la pieza, que en ocasiones adopta un tinte expresionista, en piezas como *Elegía*, para violoncello, de 1996, la Sinfonía n.º 2 "*Ciudad de Tarragona*" de 1998 y su última pieza hasta el momento, la *Fanfarria*, de 2000.

***APARTADO ANALÍTICO***

## ***7. Introducción al análisis***

### ***7.1. EL POR QUÉ DE LA UTILIZACIÓN DE DIVERSOS TIPOS DE ANÁLISIS A LO LARGO DE LA TESIS: ANALÍTICA COMPARADA***

Hemos optado por la aplicación de un tipo de análisis diferente en cada obra en lugar de utilizar un patrón fijo para todas ellas, atendiendo a la especificidad que gran parte de las obras contemporáneas conllevan. Sin lugar a dudas, la música de Guinjoan, tan profundamente enraizada y comprometida con su época así lo demanda y requiere, ya que el lenguaje que el compositor utiliza, ajeno a los esquemas formalistas clásicos o de vanguardia histórica, no se engloba en el concepto tradicional de obra de arte como organización racional de la que se pueda "extraer" un esquema, aprehenderlo y analizarlo.

Creemos que el análisis de cada obra debe en primer lugar, ofrecer un enfoque perimiral global, y si poco tienen en común una partitura flexible y otra serial, no podrá emplearse el mismo procedimiento analítico en ambas, ya que el resultado que obtendríamos sería de un reduccionismo excesivo y poco aportaría al verdadero significado de la obra.

Por otra parte, si existe un elemento preeminente en la composición (como por ejemplo algunas combinaciones tímbricas, determinadas interválicas, combinaciones temáticas de matrices, escritura flexible, etc.) creemos que debe analizarse la composición teniendo dicho elemento como eje, como parámetro - pivote, siendo el principal elemento a enjuiciar y valorar.

Creemos que estas dos premisas resultan imprescindibles, si queremos obtener un grado de información plenamente satisfactorio; si esto no es totalmente necesario en el estudio analítico de otros compositores, que se adscriben a un sistema compositivo

para todas sus creaciones sí lo es en las partituras guinjoanianas porque el compositor catalán trata cada obra como una **investigación experimental concreta**, para lo cual emplea y explota diversas escrituras, como veremos en el capítulo de trayectoria y lenguaje musical.

En suma: la riqueza en la utilización de los lenguajes musicales del compositor nos obliga a replantear en cada partitura el modo en el que accedemos a desentrañar su significado, de tal modo que el sistema analítico se adecúe a la obra, y no la obra al método sistemático (como ocurre por ejemplo, en el prototipo ideado por Schenker).

La última consideración a tener en cuenta es el modo en que hemos procedido a la hora de estudiar las partituras de cámara y de gran conjunto instrumental; que podemos resumir con el siguiente enunciado (...) *"descubrir lo que es verdadero en las partes y luego, cómo las partes contribuyen a las cualidades específicas del todo"*<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Beardsley. *Aesthetics. Problems in the Theory of Criticism*. New York, 1958, pág. 7

## 8. UTILIZACIÓN DE NUEVAS GRAFÍAS

### 8.1. Introducción

El aspecto gráfico de la escritura de Guinjoan es tratado en este momento de la tesis, antes de exponer los análisis de su obra, porque obedece a las reflexiones realizadas a partir del hecho musical contemporáneo, y se deben a un estadio de valoración previo al análisis.

Guinjoan, al igual que otros compositores actuales, ha sentido a lo largo de su trayectoria la necesidad de adecuar en sus composiciones nuevos sonidos y efectos de ruido, con grafías que no existían antes, si bien, partiendo de la consideración de que la notación musical no ha sido nunca un lenguaje cerrado ni acabado en sí mismo. Además, y como es sabido, los intentos de fijar la música sobre papel mediante notación son casi tan antiguos como la propia música.

No es este el ámbito adecuado para un riguroso estudio de la notación musical desde sus orígenes, para lo que remitimos al lector a otros libros que abordan desde distintas perspectivas históricas el fenómeno de la notación musical<sup>24</sup>. Lo que pretendemos al introducir este capítulo dedicado a las grafías de Guinjoan, es manifestar que la necesidad de establecer nuevos métodos de notación es un hecho consustancial a la propia existencia del hecho musical, y que por ello corre paralelo a la evolución de éste. En el caso del músico catalán adquiere este aspecto un particular relieve, ya que se ha sentido muy interesado por la explotación instrumental y la investigación tímbrica en todas las cuerdas, lo que le ha llevado a utilizar grafías contemporáneas, asociadas al sonido y al ruido, e incluso

---

<sup>24</sup> Medina, A. *Franco de Colonia, Tratado de Canto Mensural. Ethos –música*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 1988; 1984. Locatelli de Pérgamo, A.M. *La notación de la Música contemporánea*. Ed. Ricordi, Buenos Aires, 1973; Medina, A. "Acerca de las nuevas grafías en la música española" *Homenaje a Carlos Cid*. Universidad de Oviedo, Facultad de Geografía e Historia, 1989.

a crear sus propias grafías, siempre obedeciendo a una marcada necesidad de expresión.

## ***8. 2. Grafías actuales, estado de la cuestión***

Como punto de partida, nos situamos en los comienzos del siglo pasado, cuando el sistema tonal ha sido cuestionado y rechazado por muchos compositores, que han elaborado su propio universo sonoro a través de formulaciones pantonales, dodecafónicas, aleatorias, atonales, etc.; surgen entonces las diferentes poéticas personales que son formuladas en algunos compositores con códigos gráficos unipersonales.

Básicamente, podemos decir que el compositor realiza el acto de codificar un mensaje y que el intérprete tendrá que realizar la labor inversa, descodificarlo, y que, como veremos de modo más pormenorizado en el apartado estético, en el medio de este difícil proceso se halla el mensaje, el cual ha sido cifrado mediante un código creado o recreado por el compositor que ha de conocer necesariamente el intérprete; las grafías sirven únicamente a la consecución del mensaje; están a su servicio, y su excesiva emancipación resulta, cuanto menos, "incodificable", ya que desborda la función para las que fueron creadas. En el caso de Guinjoan, el músico pretende que exista una total correspondencia entre la grafía y su sonido resultante, es decir; que la grafía se convierta en una *imagen sonora* concreta, en una traslación categorial, de signo icónico a sonido real.

Guinjoan ha sentido la necesidad de utilizar nuevas grafías casi desde el inicio de su trayectoria como compositor, desde mediados de los años 60. Dichas grafías son fruto de serias reflexiones sobre el hecho musical contemporáneo y la imposibilidad de expresarlo en toda su amplitud mediante grafías convencionales.

Su utilización va unida indisolublemente al virtuosismo instrumental de los intérpretes para los que las obras son creadas, vinculándose por ello al proceso

de origen rómantico de "Humanización instrumental", comentado en esta tesis en el apartado analítico. Así, el grado de perfección logrado en la construcción organológica, unido al virtuosismo técnico de muchos intérpretes actuales estimulan al compositor en la creación e investigación de nuevas sonoridades.

En ocasiones, ese avance se trasluce en la necesidad de creación de nuevos signos, ( por ejemplo, en el ámbito de la improvisación, como en *El Diari*, para voz solista y conjunto instrumental, o de la búsqueda de nuevos efectos de ruido, como en *Acta est fabula*, para voz solista y conjunto instrumental o *Neuma*, para tres flautas solistas).

Muchos son los compositores actuales que han utilizado nuevas grafías en sus composiciones en mayor o menor medida, y Guinjoan es uno de ellos, utilizando un sistema notacional que podríamos denominar "*mixto*", ya que no las emplea de un modo eliminativo, excluyendo de este nuevo código la notación convencional. Ello es debido a varios factores que actúan simultáneamente, entre los que destaca el hecho de ser él mismo su propio intérprete y director en muchas ocasiones, y de dirigir obras contemporáneas de otros músicos generacionales, lo que le da un conocimiento claro y certero de la validez o no de ciertos tipos de grafías.

En este sentido, hay que señalar que Guinjoan ha introducido grandes innovaciones sonoras sin transformar la notación clásica en un sentido absoluto.

Como corresponde a un estadio de valoración posterior al análisis, creemos necesario decir ahora que es precisamente esta utilización de ***grafización combinatoria*** la que se ha impuesto en el panorama de la composición actual europea, ya que la introducción de nuevas grafías en España se produjo con posterioridad al resto de Europa<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Locatelli de Pergamo, A.M. *Op. cit.*, p.69.

En efecto, frente a un primer uso experimental de nuevos signos, la utilización de éstos sufrió una explotación masiva llegando a realizarse partituras exclusivamente plásticas, lo que se ha conocido como *música para ver*". Relacionadas con lo esto podemos señalar a modo de ejemplo las partituras gráficas de Fernando Palacios en España<sup>26</sup>.

Sin embargo, tras la enorme explotación de las características plásticas de las nuevas grafías, la tendencia actual más generalizada es la de observar sus posibilidades y sus límites, y en consecuencia utilizarlas exclusivamente cuando un efecto sonoro lo requiera. De este modo, se han desechado numerosas grafías al no existir una proposición sonora que las sustentara. Las grafías utilizadas por Guinjoan en toda la amplia gama instrumental, van desde los instrumentos pertenecientes a la orquesta clásica, hasta instrumentos menos convencionales como es el caso de la obra *Variaciones sobre el tema "Cuncti simus concanentes"*, para salterio o *Phobos*, para Ondas Martenot. En todos los casos, han sido concebidas a partir de su propia experiencia como intérprete y como director, y con el contacto continuo con los intérpretes de sus obras <sup>27</sup>, desechando por ello las que no contienen una función directa y estricta a la hora de realizar su interpretación.

### ***8.3. Clasificación de grafías: combinación paramétrica e instrumental***

Para ofrecer una más fácil comprensión de las distintas grafías empleadas por Guinjoan a lo largo de cuarenta años, las hemos agrupado en las distintas cuerdas, para una visualización lo más completa posible, y a partir de ahí, las hemos reagrupado en grafías

---

<sup>26</sup> Palacios, F. "*Piezas gráficas para la educación musical*". Ed. Ateneo Obrero de Gijón. 1993 y Maderuelo, J. "Música gráfica". *Metaphora*, nº 1, Madrid, 1981.

<sup>27</sup> Siendo uno de los ejemplos más destacados la estrecha relación profesional con el violoncellista Lluís Claret, a quien Guinjoan a dedicado varias obras.

tímbricas, rítmicas y dinámicas, de alturas y de duración. Las grafías pianísticas no han sido incluidas en este estudio porque en él hemos dejado a un lado las obras para piano del compositor, publicadas ya<sup>28</sup>. Nos centramos pues, en el resto de las cuerdas<sup>29</sup>.

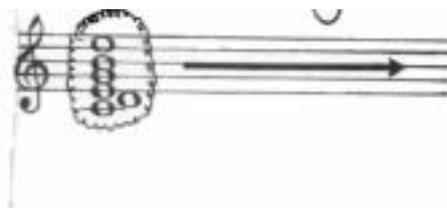
### ***Cuerdas***

#### *a) grafías de duración*

Valores aproximados de corchea con un ritmo irregular en un tiempo aproximativo



Tocar las notas comprendidas en el círculo de forma irregular hasta el final de la flecha.



Indicación de duración del sonido hasta el final del signo <sup>30</sup>



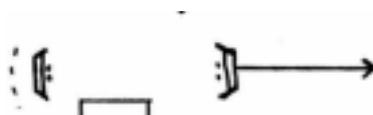
---

<sup>28</sup> Para consultar las grafías pianísticas vide Fernández, R. *La obra pianística de Joan Guinjoan*, *Op. cit.*, pp 34-40.

<sup>29</sup> En algunas ocasiones, las grafías aquí catalogadas son susceptibles de ser utilizadas en diferentes cuerdas; además, algunas mixturán parámetros, como el durativo y el dinámico, o el dinámico y el tímbrico. Nosotros las hemos catalogado en uno u otro apartado atendiendo a sus principales características.

<sup>30</sup> En el caso de que el compositor haya empleado más de un signo para expresar una grafía, serán expuestos los dos comparativamente, situándose en primer lugar el más antiguo.

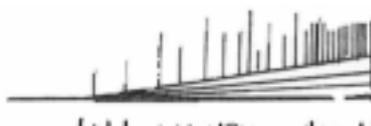
Repetir la misma secuencia, hasta la indicación de la flecha



Diseños muy rápidos



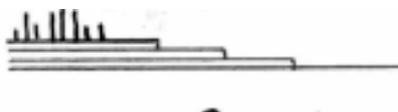
Improvisación *accelerando* hasta alcanzar una velocidad máxima



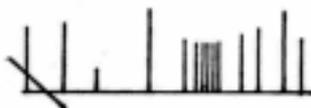
*Accelerando y retardando ad libitum*



Improvisación iniciando la secuencia con máxima rapidez, y *ritardando* progresivamente con irregularidad



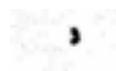
Valores distintos *ad libitum*



Pausas o silencios en los fragmentos flexibles



Respiración breve



Respiración menos breve



Duración aproximada en segundos



Repetición con la máxima velocidad de la secuencia que incluye este signo



Pausas más o menos largas, en las secuencias flexibles  
*senza tempo*

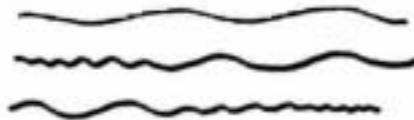


b) *grafías tímbricas*

*Pizzicato "alla Bartok"*



Oscilaciones rápidas y lentas, *accelerando* o *ritardando*  
según diseños



Detrás del puente



Detrás del puente produciendo diseños muy rápidos sobre las cuatro cuerdas



*Pizzicato* sobre la madera

Apagar co  
cuerdas al air

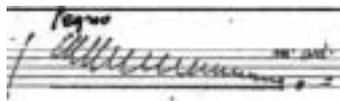


ano el sonido rozando las

*Tremolo* en la región más grave pasando el arco casi exactamente encima del puente (efecto que va del ruido al sonido)



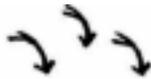
El mismo sistema, pero desplazando el arco lentamente hacia la posición normal



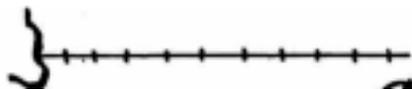
Apretar el arco contra la cuerda produciendo un sonido o ruido rascado



*Glissando* corto en el último extremo de la cuerda hacia el puente produciendo una especie de silbido



Pasar el arco por el lado del puente



*Glissando* en el registro máximo agudo



Máxima presión del arco en las cuerdas indicadas lo más cerca posible del puente hasta llegar al ruido



*Pizzicato* ahogando el sonido sobre las cuerdas en vacío



*Glissando* muy rápido de un sólo golpe de arco en el intervalo indicado



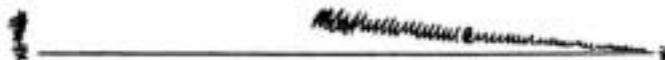
*Glissando* hacia el puente en la cuarta cuerda



*Tremolo* muy rápido lo más cerca del puente posible



*Tremolo* muy rápido en *glissando*, arco hacia la posición normal

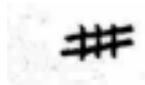


c) *grafías de alturas*

Un cuarto de tono más alto que el sonido indicado



Tres cuartos de tono más alto que el sonido indicado



Lo más agudo posible



Lo más grave posible

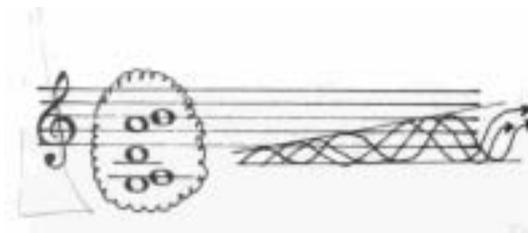


Ambitos interválicos como puntos de referencia para improvisar dentro de los mismos sin sobrepasar sus límites indicados



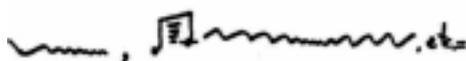
Rasgueado continuo efectuado con los dedos *a, m, i*, abriendo progresivamente el acorde hacia los agudos y tocando el bajo con el pulgar tres o cuatro veces por cada

acorde *ad libitum*. No se debe interrumpir el rasgueo al cambiar de acorde <sup>4</sup>.



*d) grafías rítmicas y dinámicas*

Trinos o *tremolos accelerando o ritardando*, lentos o rápidos, según diseños.



*Glissandi* con irregularidad alrededor de un cuarto de tono del sonido indicado



**viento**

*a) grafías tímbricas*

---

<sup>4</sup> Esta indicación gráfica la efectúa Guinjoan para la guitarra, concretamente, en *Magic*, para flauta y guitarra.

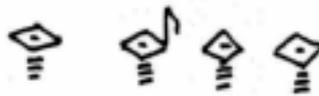
Realizar una oscilación atemperada de la nota



Soplar dentro del tubo sin sonido en *frullato*



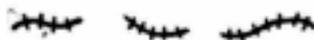
Sonidos *frullati* produciendo mitad aire y mitad sonido



Golpear con la palma de la mano la boquilla



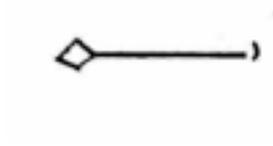
*Glissando con frullati ad libitum*



Sonido mezclado; mitad sonido, mitad aire *frullati*



Soplar sin sonido



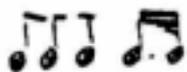
Soplar sin sonidos *frullati*



Trazos *glissandi* lo más agudos posible



Golpear la embocadura con la mano



*Pizzicato* en madera



b) *grafías de duración*

Retrasando el trino



Duración del sonido *frullato*

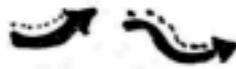


Fin del sonido<sup>31</sup>



c) *grafías de altura*

Sonidos indeterminados en el registro sobreagudo



## ***percusión***

a) *grafías tímbricas*

---

<sup>31</sup> Esta grafía es utilizada en distintas cuerdas instrumentales.

baquetas dulces



Ataque en *tremolo* en los bongos, con una mano y presión, *glissando* con la otra sobre la piel



Ataque con las manos



Tras atacar en el tam-tam, golpearlo con la madera del mazo



Pasar el arco sobre un cencerro grande



Apoyar la madera de la baqueta en el centro del gong, después del ataque, produciendo vibraciones irregulares en la resonancia



Baquetas duras



Baquetas suaves



Escobillas



Mazo



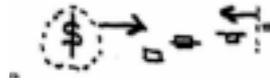
Frotando sobre la piel de las cajas con escobillas. Si la membrana es de plástico, producir una especie de *tremolo*, pero siguiendo siempre los diseños siguientes



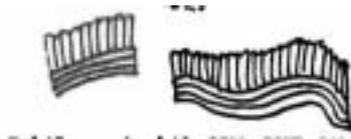
## **VOZ**

a) *grafías tímbricas*

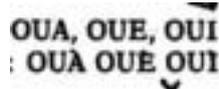
Siseo sin sonido determinado, pero siguiendo aproximadamente las alturas indicadas



Vocalizando muy rápido *ad libitum* y *non legato*

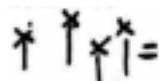


Combinar diferentes timbres imitando el efecto de *envolvente* en *El Diari*



b) *grafías de alturas*

Recitado-cantado según las alturas



Cantar con la boca cerrada



Sonido en el registro más agudo posible



Sonido en el registro más grave posible



## *TENSIÓN RELAX*

Tensión relax fue escrita en Barcelona en 1972, aunque su estreno no tuvo lugar hasta dos años más tarde, bajo la interpretación del percusionista Robert Armengol. En ese mismo año el compositor también realizó una partitura orquestal, Diagramas y Retaule para violín y piano.

*Tensión relax*, editada en Frankfurt por *Zimmerman Verlag* nace en el contexto de "Humanización Instrumental", concepto que tiene como finalidad el desarrollo de las máximas posibilidades técnicas y expresivas tanto de intérpretes como de instrumentos y que el compositor tiene en cuenta a la hora de concebir una partitura, como vemos a lo largo de esta tesis.

La obra ha sido pensada y desarrollada para un solo instrumentista, según un planteamiento acústico concreto, el multi-instrumental, consistiendo básicamente éste en la combinación de una serie de ruidos en un número concreto de secuencias, encerrando cada una de éstas un interés musical determinado, como es, por ejemplo, la existencia de un espacio para la improvisación.

*Tensión relax* es una de las obras más destacadas dentro del catálogo guinjoaniano, siendo el propio compositor el que así habla sobre ella: "*Juntamente con Zyklus, de Stockhausen, e Intérieur de Lachermann, Tensión relax ha sido calificada, tanto por los mejores solistas internacionales como por la crítica, como una de las piezas de percusión más importantes de la música de nuestro tiempo. Sinceramente, y sin ningún tipo de pretensión, he de decir que también estoy de acuerdo con esta opinión.*"<sup>32</sup>

Aportamos para concluir este epígrafe una de las críticas del estreno, que confirman la solidez de la obra a analizar, escrita por Tomás Marco y que se encuentra en el apéndice documental en su forma completa; "muy

---

<sup>32</sup> Dialects a Barcelona. Joan Guinjoan-Josep M<sup>a</sup> Mestres Quadreny. Ed. AMBIT, Exmo Ayto de Barcelona, Barcelona, 1988.

*interesante la nueva obra de Guinjoan, Tensión relax, para un percusionista, que huye de toda retórica de la percusión (...) Guinjoan sabe seguir su propio camino con firmeza y lucidez, y ese es un don que está concedido a muy pocos, y que es probablemente lo que llamamos creación. Roberto Armengol volvió a triunfar en su convincente interpretación”<sup>33</sup>.*

### **1. Consideraciones previas**

*Tensión relax* es una de las obras del compositor catalán escrita para un sólo intérprete pero no para un sólo instrumento, lo que ha de ser tenido en cuenta a la hora de valorar sus aportaciones tanto en el plano técnico como estilístico. Este proceder de combinar varios instrumentos y un sólo instrumentista ha sido empleado por Guinjoan también en otra de sus obras, como es el caso de *Neuma*, pieza para tres flautas solistas de 1980. *Tensión relax* es la única partitura de Guinjoan para percusionista solo.

El compositor se marcó como principal objetivo a la hora de plantearse esta obra convertir el ruido en un factor de interés musical y expresivo.

Dadas las características propias de *Tensión relax*, concebida para un total de 14 instrumentos, creemos necesario introducir la disposición instrumental, así como una serie de referencias aclaratorias sobre las grafías utilizadas por el compositor, ya que de la correcta ubicación de los instrumentos depende en gran medida las posibilidades de ejecución.

Creemos necesario manifestar respecto a los pictogramas que aparecen en la obra, que no todos obedecen a la mano de Guinjoan, siendo algunos obra de la propia editorial, que consideró preferible introducirlos para facilitar el estudio de la obra a los intérpretes, dada la gran complejidad de ejecución que ésta presenta.

Exponemos a continuación el gráfico relativo a la ubicación de intérprete e instrumentos, así como de los

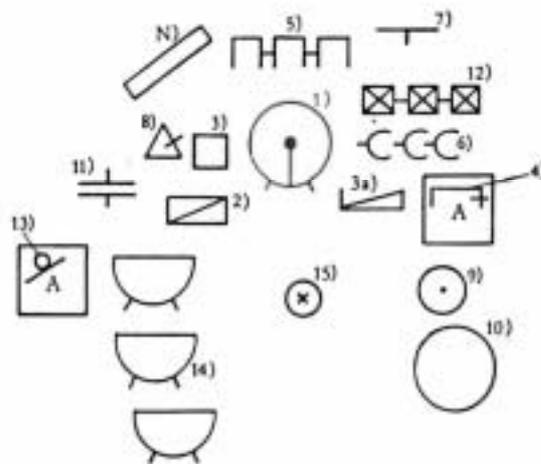
---

<sup>33</sup> Vide el apéndice documental de esta tesis, vol. 3, apartado 3.

símbolos empleados por el compositor relativos a cada instrumento, junto a la disposición instrumental.

## 2. Disposición instrumental

### Set-up



### Instrumentos

1) 1 Gr. Trommel + Pedal Basdrum Bombo			9) 1 Gong Gong Gongo		
2) 1 Kl. Trommel Snare drum Tambor pequeño			10) 1 Tam Tam  Tamborín		
3) 1 kl. Tom Tom			11) 1 Bedlammaschine Hi Hat Plate Churn		
3a) 1 Röhrentrommel Field drum Tambor redoblante			12) 3 Templeblocks		
4) 1 Schellentrommel Tambour de basque Tambor vaso			13) 1 Ratsche auf Ablage Ratchet Carraca		
5) 3 Bongs			14) 3 Fusen (evtl. Tom Tom, sehr tief klingend) Timpani Timbales		
6) 3 Aninglocken Cowbells low Campanas de vaso			15) Spielposition Position to play Posición de tocar		
7) 1 Becken (Ø 18" crash) Cymbal Platillo			A) Ablage depos depósito		
8) 1 Triangel Triangle Triángulo			N) Nostr music música		

La diversidad y el contraste procedimental es uno de los primeros aspectos que aparecen como particularmente relevantes a la hora de realizar una primera aproximación a la pieza, lo que desde un principio queda patente en el título, ya que por una parte nos encontramos con pasajes de configuración libre y otras de hipercontrol rítmico, dinámico y de altura; lo mismo ocurre con los instrumentos encargados de llevarlos a cabo, siendo especialmente interesante desde el punto de vista analítico la parte de improvisación.

*Tensión relax* guarda una estrecha relación con *Résonances*, obra de 1988 para 4 percusionistas, en lo que se refiere a la búsqueda constante de la tímbrica asociada a una amplia gama de dinámicas, factor éste a través del cual se organiza el discurso de *Tensión relax*.

### ***3. Comentario analítico***

#### ***3.1. Consideraciones previas***

Antes de comenzar a describir los motivos y procesos abiertos en la partitura, creemos que debe considerarse la especial particularidad que le confiere a la obra el desarrollo poli-instrumental de tan numeroso grupo de percusión; ya la literatura contemporánea nos ha dejado muestras de interesantes arquitecturas sonoras concebidas para esta familia, trayéndola a un primer plano de importancia, lo que en épocas precedentes hubiese sido impensable. *Tensión relax* se suma a esta serie de obras al compartir con ellas lenguaje y procedimientos organológicos.

Por otra parte, hay que considerar una de las particularidades propias de la percusión, y es que, es privativo de esta familia instrumental el que un sólo intérprete pueda tocar varios instrumentos diferentes a la vez, aunque el hecho de que en esta obra sean 14, ordenados del agudo al grave, le confiere un especial carácter y grado de complejidad. De ellos, los únicos que están afinados "temperadamente" son los timbales, según la sucesión de cuartas justas *fa#*, *si* y *mi*. De este hecho deriva un tipo especial de sonoridad de referencia tonal al combinarse con sonidos indeterminados.

### ***3.2. Articulación seccional***

Para el seguimiento de *Tensión relax*, el propio compositor ha construido un movimiento único seccionado en 18 secuencias, todas ellas de extensión irregular y de diferente carácter. El punto de inflexión se establece como veremos en la sección 16, en la que tiene lugar la fase de máxima libertad en toda la obra: la improvisación.

Las secuencias se encuentran enlazadas entre sí sin solución de continuidad; cada una de ellas alterna tensiones y relajaciones mediante cambios de grupos instrumentales.

El parámetro del sonido que hemos priorizado para analizar una pieza para percusión de estas características es el parámetro rítmico, y a través de él estableceremos los factores de analogía y de contraste que constituyen, en su sucesión, *Tensión relax*, ya que la obra no obedece en su construcción a una forma tripartita o bipartita con elementos expuestos o de desarrollo.

### ***3.3. Elementos motivicos y estructurales: una visión fenomenológica***

En esta partitura nos encontramos con que es la misma sucesión de ciertos elementos la que resulta configuradora

del proyecto formal, y que una serie de dichos elementos se perciben como caracterizadores y constitutivos de estructuras que ensambladas, constituyen la obra, tanto en la escucha analítica como en el análisis de la partitura.

Ya que son estos elementos en movimiento rítmico y dinámico los que nos van dando como resultado la forma, hemos utilizado un planteamiento analítico fenomenológico, según el cual analizamos estos distintos elementos dentro de la doble coordenada espacio-tiempo, ya que el ritmo se convierte en un factor determinante en la valoración formal de *Tensión relax*.

Podemos adelantar que al observar el papel predominante que algunos de ellos desempeñan en el desarrollo temporal de la obra, junto al lugar estructuralmente destacado donde se hallan dentro de la partitura, (siempre en lugares destacados, y nunca formando parte de procesos acústicos) los hemos considerado como los elementos configuradores de *Tensión relax* y por ello presentados a continuación.

El primero de los elementos importantes en la pieza es el que hemos denominado “a”.

Está construido como una célula de carácter motivico e interválico situado en los tres bongos; hace su aparición desde los primeros momentos de la obra, en la sección 1. Vamos a describir el motivo-base, ya que, aunque aparece con alguna variación a lo largo de la pieza, esta forma es la más extendida: como un intervalo o sucesión de ellos, con un ritmo cambiante, formado bien por semicorchea, puntillo, fusa y corchea, (lo que le otorga un ritmo característico), o en sucesión de corcheas *ad libitum*, también muy fácilmente aprehensible por el oyente, siendo uno de los motivos más caracterizadores y cambiantes de *Tensión relax* en el nivel constitutivo y de la escucha.

Ejemplo, sección 1

The image shows a musical score for three bongos, labeled '1' in a box. The tempo is marked as  $\text{♩} = 50$ . The score consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a series of notes with various dynamics and articulations, including *ad lib.*, *f*, *p*, and *dim.*. The middle staff has a bass clef and contains a series of notes with various dynamics and articulations, including *ad lib.* and *pp dolce*. The bottom staff has a bass clef and contains a series of notes with various dynamics and articulations, including *ad lib.* and *pp dolce*. The score is annotated with various musical symbols and dynamics, including *ad lib.*, *f*, *p*, *dim.*, and *pp dolce*.

Sección 4

Musical score for Section 4. The score is written on a grand staff with a treble and bass clef. It begins with a series of notes marked with 'A' and 'AA' above them, followed by a *dim.* (diminuendo) hairpin and a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The bass line consists of a series of 'x' marks. A section starting with a circled '4' and a tempo marking of  $\text{♩} = 60$  features a melody with a *ff* (fortissimo) dynamic, followed by *pp* and *mp* (mezzo-piano) dynamics. The word 'Tranquilla' is written below the staff.

Sección 9

Musical score for Section 9. The score is written on a grand staff. It starts with a *mf* (mezzo-forte) dynamic and an *ad lib.* (ad libitum) marking. A circled '9' indicates the start of a section with a tempo marking of  $\text{♩} = 60$ . The melody in the treble clef has dynamics of *pp*, *p* (piano), *f* (forte), and *mf*. The bass line has a series of notes with fingerings 1-5.

Sección 15

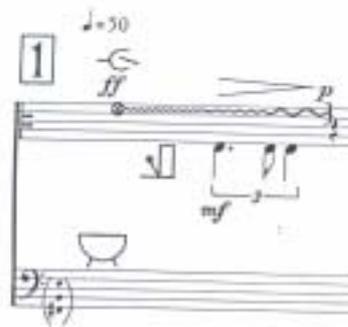
Musical score for Section 15. The score is written on a grand staff. A circled '15' indicates the start of the section. The melody in the treble clef features dynamics of *f*, *p*, *ff*, *mf*, and *f*. There are various performance markings such as accents and slurs throughout the piece.

Como podemos ver la configuración rítmica marca las sucesivas intervenciones de este motivo, que, desde una breve célula tiende a la complejidad. De la combinación y derivación formal de dichas células se obtiene gran parte del desenvolvimiento dinámico de la obra.

**b** Elemento de naturaleza interválica, presentado en los tres timbales; su configuración rítmica es variable, dependiendo del contexto secuencial en el que se encuentra; la explotación tímbrica y motívica de este elemento se presenta bajo aspectos muy distintos, como podemos ver más adelante en esta misma sección, totalmente marcada por su presencia, como observamos, por ejemplo, en la secuencia 5.



**c**, motivo pedal situado en el bombo, que, a través de sus distintas configuraciones rítmicas, adquiere una forma especialmente relevante, en una amalgama dinámica de gran relieve, tendente tanto hacia la complejidad en algunas de sus apariciones, como a la simplicidad, ya sea en sus formas con ritmo ternario,



o binario, como en la secuencia 4.



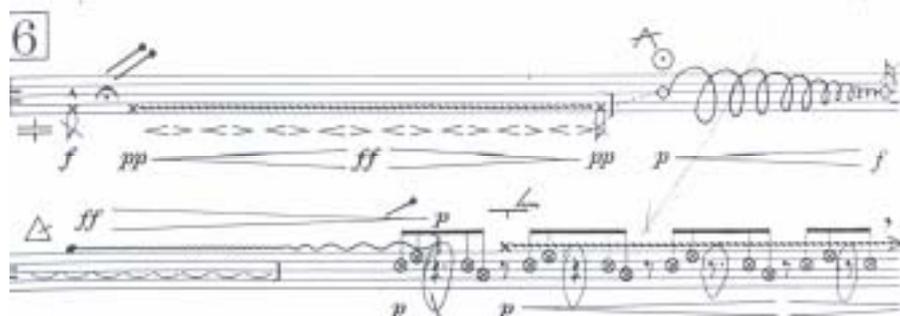
Motivo denso de carácter tímbrico y redoblante, **d**, que aparece en distintos instrumentos, primero en cencerros, en la secuencia primera, en la segunda en el tambor pequeño, en la cuarta, en los tres bongos, separadamente, etc., y que después de su oscilación tímbrica, finaliza en las dinámicas extremas, *pp* o *ff*.

Secuencia 13, en platillo



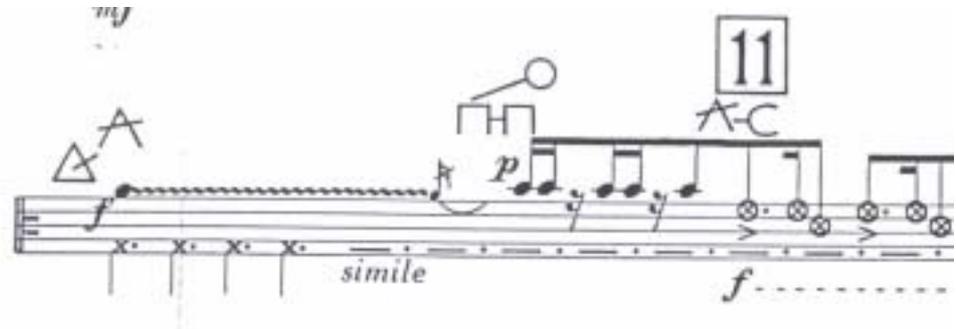
Elemento de contracción rítmica, *e*, que gira en torno a la pérdida progresiva del valor corchea, como podemos ver a continuación.

#### Secuencia 6



Elemento de superposición, *f*. Bajo este nombre nos referimos a la simultaneidad motívica, como puede observarse en las secuencias 3, 10, 11, 12, 14, 17 y sobre todo, en la improvisación, como ya veremos.

Tomamos como ejemplo el fin de la secuencia 10 y el principio de la 11, en la que una base isorrítmica da soporte a un elemento en constante transformación tímbrica y procedimental.

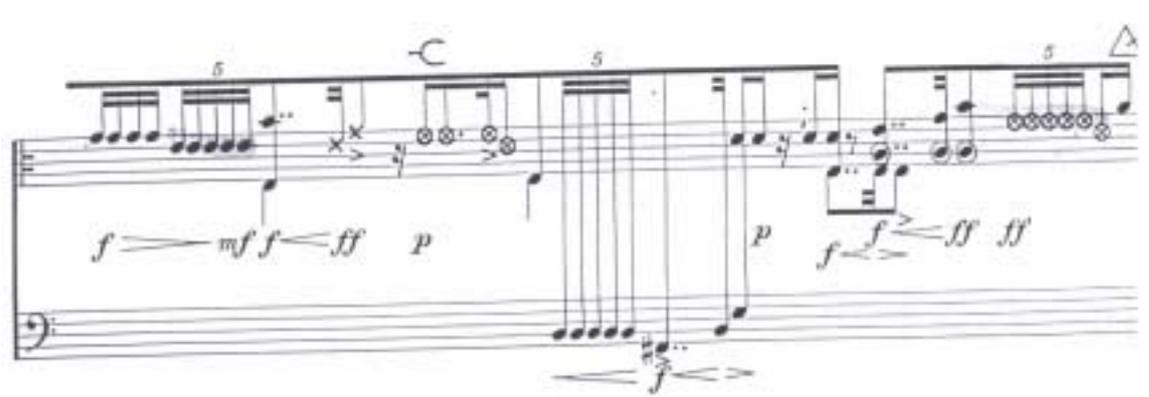


La configuración rítmica es lo que le confiere su carácter especial, que contrasta claramente con el fin de la secuencia 13, en la que la base de corchea en el hi hat no es isométrica, sino *ad libitum*.

Elemento *g*; agrupación muy veloz de cinco y seis sonidos en fusas, que se presenta en la secuencia 2, se desarrolla en la 13 y alcanza su punto culminante espacializada por la secuencia 15.

a) presentación en el templeblock.

b) segunda mitad de la secuencia 15.



### 3.4. Desarrollo secuencial

Una vez presentados los principales elementos a partir de los cuales devienen las sucesivas secuencias, nos detendremos sobre todo, en las últimas, por ser especialmente interesantes desde el punto de vista formal.

Así, destaca la secuencia 10 por su ritmo *ostinato* en el hi hat, sucediéndose la carraca en el platillo y el triángulo, que da paso a un juego tímbrico y motivico con otros instrumentos, que dan forma a la secuencia 11; a partir de ésta, y hasta el final de la siguiente, todos los elementos actúan bajo el soporte del instrumento mencionado, el hi hat; en la secuencia 13, nos encontramos con lo que el compositor denomina *armonías de ruidos*, superponiéndose en diferentes instrumentos, dando de paso de nuevo al hi hat en la secuencia 14, que actuará ya como soporte de todo el discurso, en el que, a parte del bombo, participan todos los instrumentos. Este vuelve en la secuencia 15, cuya estructura rítmica prepara la improvisación.

Alcanzan un desarrollo extraordinario los elementos aparecidos con anterioridad, en una combinación de dinámicas realmente notable, con 27 indicaciones diferentes de matiz, ocho cambios instrumentales y distintas combinaciones rítmicas. El trabajo de creación del timbre es sin duda lo más destacado en esta sección, que prepara auditivamente al oyente, y además, estimula al intérprete, para la secuencia 16, de improvisación.

16

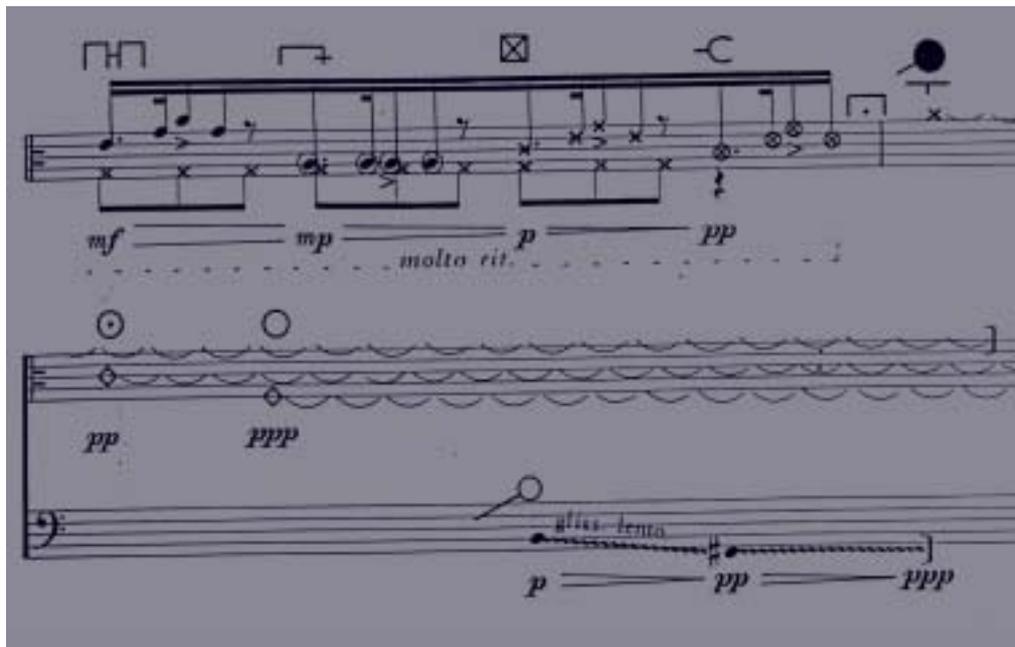
The image shows a musical score for guitar, divided into two main sections: exercise 16 and exercise 17.

**Exercise 16:** This section is enclosed in a large circle. At the top left, there is a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure is marked with a forte *f* dynamic and the instruction *ad lib.* Below the circle, the word *sempre* is written. Inside the circle, there are several boxes containing musical notation for different patterns:

- A box at the top with a quarter note followed by three eighth notes, each with a *v* (accents).
- A box with a quarter note followed by three eighth notes, each with a *7* (hammer-ons).
- A box with a sixteenth-note triplet (marked with a *5*) followed by a quarter note and two eighth notes, each with a *v*.
- A box with a quarter note followed by three eighth notes, each with a *7*.
- A box with a quarter note followed by a half note, each with a *v*.

**Exercise 17:** This section is located at the bottom right of the page. It features a treble clef and a key signature of one sharp. The first measure is marked with a mezzo-forte *mf* dynamic. Above the staff, there are some symbols including a circle with a dot and a circle with an 'x'. The word *sempre* is written above the staff. The number 17 is in a box to the right of the staff.

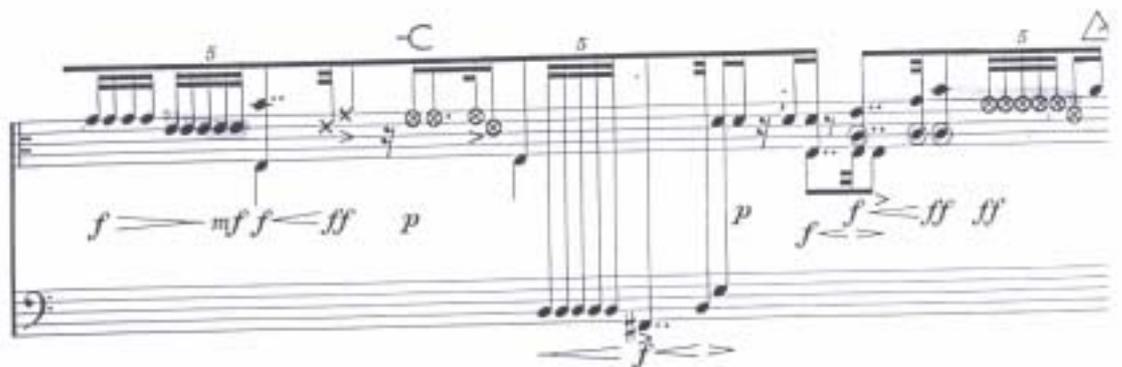
Como puede observarse, en ella se dan cita las principales células rítmicas aparecidas con anterioridad, que el compositor presenta con una gran libertad, ya que son susceptibles de verse interpretadas en el instrumento, orden y dinámica preferida por el intérprete, siempre con la base isorrítmica de corcheas en el hi hat, que sirve de entrada y de salida de la improvisación. Así, se da paso a la secuencia 17, muy densa texturalmente y marcada por la intervención sólo de metales, con la última aparición de los elementos funcionales de la pieza en un claro ambiente de contrastes, como los motivos de carácter rítmico, las sucesiones tímbricas y el tratamiento tan expandido del triángulo, que desemboca flexiblemente en la última secuencia de *Tensión relax*, la nº 18, en *Tempo tranquilo*.



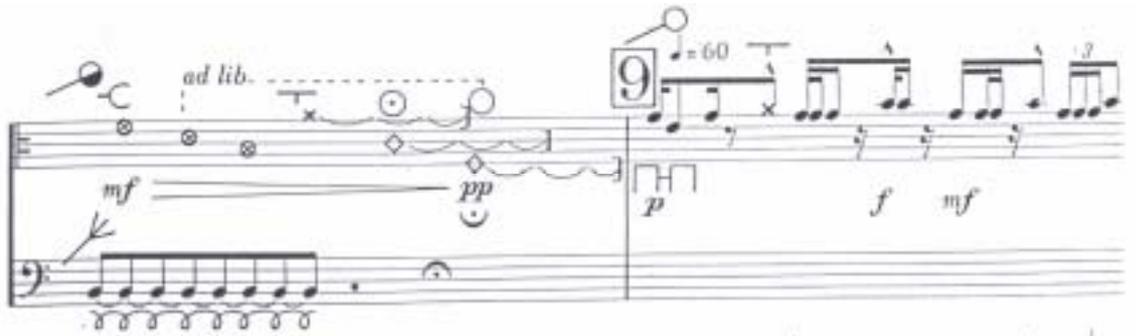
Esta última sección, de carácter episódico, expone a través de la célula de mayor implantación en la partitura, una amplia gama de matices y timbres, que se despiden con las resonancias metálicas del platillo, del gong y de tam tam, desde la sonoridad más grave hasta la más aguda, desde un *ff* hasta un *ppp*.

#### **4. Ruidos y sonidos; relax y tensión**

Guinjoan juega con la impresión controlada de tensión y relajación, en la que mucho tienen que ver los motivos afinados y los efectos de ruido, que se presentan de forma contrastante sin solución de continuidad. Así, especial relieve adquiere el inicio de la sección 8, marcada por la elaboración del ruido a partir de un sonido dado,



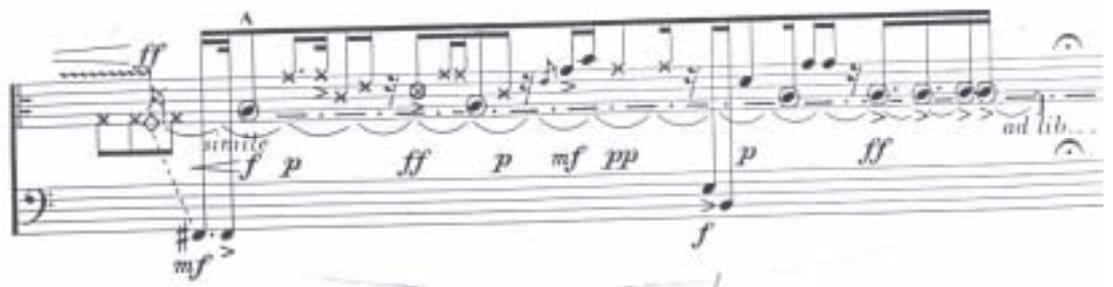
y el inicio de la 9, plenamente constituida por los motivos interválicos alternantes de sonidos afinados con fluctuaciones rítmicas, en ausencia de ruido.



### 5. Densidades

h

Una de las características de *Tensión relax* es que toda la obra queda fuera de una concepción plana de la dinámica. Tanto si se mixturaron varios instrumentos a la vez o no, la búsqueda del relieve y del contraste es evidente. Éste se produce en varios niveles diferentes, bien como vimos anteriormente, como contraste entre secciones (*v.gr.*, la 8 y la 9) o como contraste dinámico en la misma sección, como podemos ver a continuación en la secuencia 14.

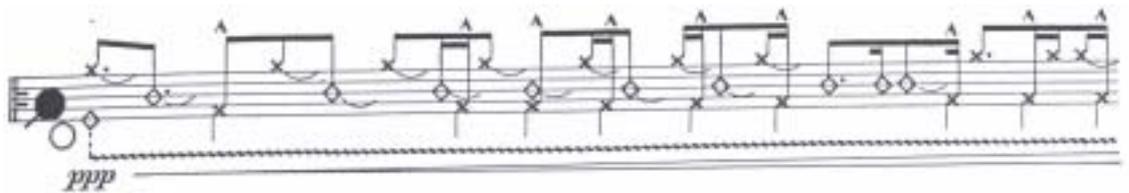


También, fragmentos de gran densidad (tensión) contrastan con otros mucho más adelgazados (relajación), como podemos ver a continuación.

a) fin de la sección 9



b) penúltima sección, 17.



### 6. tensión/relajación; escritura cerrada/abierta

Como podemos ver a lo largo de esta tesis, varias son las obras en las que Guinjoan emplea la improvisación, como por ejemplo *Acta est fábula*, de 1975, o *El Diari*, de 1977, ambas para solista vocal y conjunto instrumental, y muy cercanas en el tiempo a *Tensión relax*; también *Puzzle*, para trío, de 1979. Además, en esta pieza se combinan también procedimientos de apertura o cierta flexibilidad con el de escritura cerrada, procedimiento éste que puede seguirse en una doble vía.

a) Como articulación temporal de las distintas secciones. Así, *Tensión relax* se inicia con la indicación de negra = 50,

que, después da paso a un *tranquillo*; en la secuencia 3, otra indicación concreta, negra = 66; en la 4, negra = 60 y después, se flexibiliza la escritura, con indicaciones menos específicas, que se retoman en la secuencia 9, con el retorno a la negra = 60 y en la 10, negra = 54, etc., llegando a la máxima apertura con la secuencia de improvisación.

b) Como elemento de contraste y movimiento dentro de las distintas secuencias. A modo de ejemplo, hemos optado por el contraste entre un metro en gran medida cerrado y otro libre que se produce en una misma secuencia, como es la 14.

The image displays two systems of musical notation for sequence 14. The first system is a piano score with two staves. The upper staff contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, marked with a tempo of  $\downarrow = 60$  and a dynamic of *mf*. The lower staff provides a harmonic accompaniment with a dynamic of *ff*. Dynamic markings include *p*, *mf*, *mp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, and *pp*. The second system is a single staff with a tempo marking of *Très flexible* and a dynamic of *p*. It features a more relaxed, improvisatory feel with dynamic markings of *mp*, *mf*, *pp*, *similo*, *p*, *mf*, *p*, and *mp*.

## CADENZA

Como decimos en el comentario analítico *de Música per a violoncel i orquestra*, obra en la que se encuentra la *Cadenza*, ésta fue concebida por Guinjoan pensando en el violoncellista, Lluís Claret, y es, desde el primer momento, una pieza que exige del intérprete un gran dominio del instrumento, así como un profundo conocimiento de la lógica formal como articuladora global de la obra, entre otras cosas, porque Guinjoan escribe *ad libitum* en el encabezamiento de la partitura. El intérprete debe hacerse desde el principio, con el ritmo interno de la composición en esta amalgama estilística de matices procedimentales que supone *Cadenza*, para llevar a buen puerto la obra.

El comienzo de la partitura está marcado ya por la multiplicidad de recursos tímbricos empleados por el compositor, lo que se suma a una ya de por sí difícil escritura violoncellística, que el intérprete debe solventar constantemente <sup>34</sup>.

En efecto, esta *Cadenza* requiere de un intérprete realmente virtuoso, aunque la intención de Guinjoan no era la de crear una pieza virtuosística sin más. El virtuosismo obedece en sí a un interés por la investigación sonora y acústica, y como mantenemos a lo largo de esta tesis, siempre tiene como referente el sonido concreto y la lógica sonora inherente a la composición musical.

### ***1. Cadenza; su autonomía formal***

El compositor calculó la duración de ésta en aproximadamente cinco minutos, lo que le llevó a pensar que la *Cadenza* podría tener una doble disposición: servir de

---

<sup>34</sup> En este sentido, constatamos la gran diferencia conceptual que guarda con *Elegía*, obra también para violoncello sólo, en la que las dificultades interpretativas devienen sobre todo del ámbito de la expresión, y no como en este caso, del terreno técnico.

introducción a la obra y a la vez convertirse en una pieza autónoma, para lo cual, le debía añadir un final. Guinjoan recuerda su composición como algo realmente trabajoso para él. También, como un momento de estrecha colaboración con el solista, de tal manera, que la pieza, que alcanza en la actualidad su versión definitiva, es la quinta revisión de la partitura original.

La *Cadenza* tiene un carácter netamente polifónico y a pesar de la exigencia técnica que conlleva para el intérprete, su contenido pretende ir mucho más allá de un mero fragmento virtuosístico, al igual que el conjunto de la obra matriz de la *Cadenza*, (*Música per a violoncel i orquestra*), que fue escrita con la intención de alcanzar un interés musical "consistente y auténtico".

## ***2. Dos propuestas analíticas; globalizadora y tímbrica***

### ***2.1.El porqué de esta doble estrategia de acercamiento***

Para acercarnos analíticamente a la *Cadenza*, y dada la explotación tímbrica que Guinjoan experimenta en ella, hemos optado por ofrecer dos modalidades analíticas diferentes, que obedecen a dos estrategias de acercamiento igualmente distintas. Aunque en primera instancia pueda parecer estéril, o no apropiado para experimentarse en este ámbito doctoral un doble análisis de la misma obra, creemos sin embargo que es aquí donde puede ser mejor valorado, ya que, en las dos aproximaciones analíticas se ha tenido en cuenta el rigor académico en el planteamiento de la hipótesis y en la contrastación argumental de datos.

Partiendo de esta premisa, hemos optado por la presentación de estos dos acercamientos analíticos, como complemento a la creencia de que no sólo no debemos analizar todas las partituras guinjoanianas utilizando un sólo procedimiento analítico, sino que, adecuar y experimentar distintos modos de análisis es conveniente en una tesis cuyo

objeto de estudio son obras del XX, obras que, como en el caso de las guinjoanianas aquí analizadas, difieren en procedimientos instrumentales, planteamientos pre-compositivos y sistemas compositivos.

En el caso de la *Cadenza*, resulta evidente el extraordinario relieve que alcanza el timbre, y es por ello que nos hemos planteado la posibilidad de presentar otro análisis, partiendo de una priorización clara de este parámetro. El resultado creemos, no es ni mejor ni peor que el análisis globalizador<sup>35</sup>; simplemente diferente.

## ***2.2. Análisis globalizador***

En sentido general, podemos decir que la construcción de la *Cadenza* se articula en torno a dos pilares funcionales básicos: uno, la sucesión microtonal a partir de *sonidos pivotantes* tomados como base, y otro, el intervalo generador por excelencia en el sistema compositivo de Guinjoan: el intervalo de tercera menor. A ello se une una doble explotación de recursos instrumentales; la explotación tímbrica y las gradaciones de intensidad; por último, en la *Cadenza* se encuentra también el juego alternativo de la escritura fijada y la flexibilidad como veremos a continuación.

Como hemos dicho, la *Cadenza* comienza en *Ad libitum* sin escritura compaseada, con una sucesión microtonal por grados conjuntos, de orden rítmico y en movimiento contrario.

Ya desde el primer momento, el compositor introduce claras anotaciones de matiz, que son diferentes para cada

---

<sup>35</sup> Toda vez que en el globalizador, el planteamiento analítico gira en torno a la puesta de relieve de elementos motivicos y temáticos, con lo que se prioriza ésto, quizás en detrimento de la importancia que puedan tener los parámetros rítmico, dinámico, textural y tímbrico.

agrupación de sonidos <sup>36</sup>. Este sentido del contraste afecta también al parámetro rítmico, que, como puede observarse, presenta patrones internos diferentes en todos los motivos.

Joan GUINJOA

Ad libitum

poticello

pizz.

arco

tallone

jeté

poticello

Violoncello solo

f

mp

f

ppp

ff

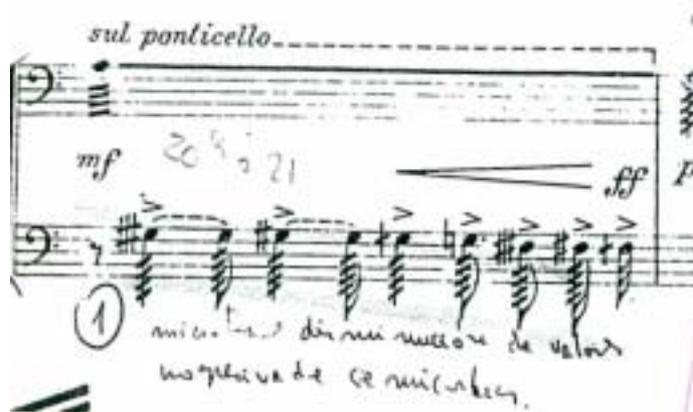
Al finalizar el segundo sistema<sup>37</sup> aparece un *elemento flexible*, que se presentará bajo distintas formas a lo largo de la *Cadenza*, y que continúa dibujando el movimiento contrario entre sus voces extremas, finalizando en *fff* en un breve reposo. Hasta este momento, el microtonalismo sobre el sonido *re* es el predominante. Tras este fragmento

<sup>36</sup> Así, la *Cadenza* se abre con un grupo de dos sonidos, después uno de tres, de cuatro, etc., hasta llegar al último de siete.

<sup>37</sup> Utilizamos la palabra *sistema*, cuando la escritura se encuentra expandida en dos o más pentagramas, y *pentagrama*, en la acepción más convencional del término, siguiendo la definición dada por el *Diccionario Harvard de música*, Don Randel (ed.), Alianza, Madrid, 1999.

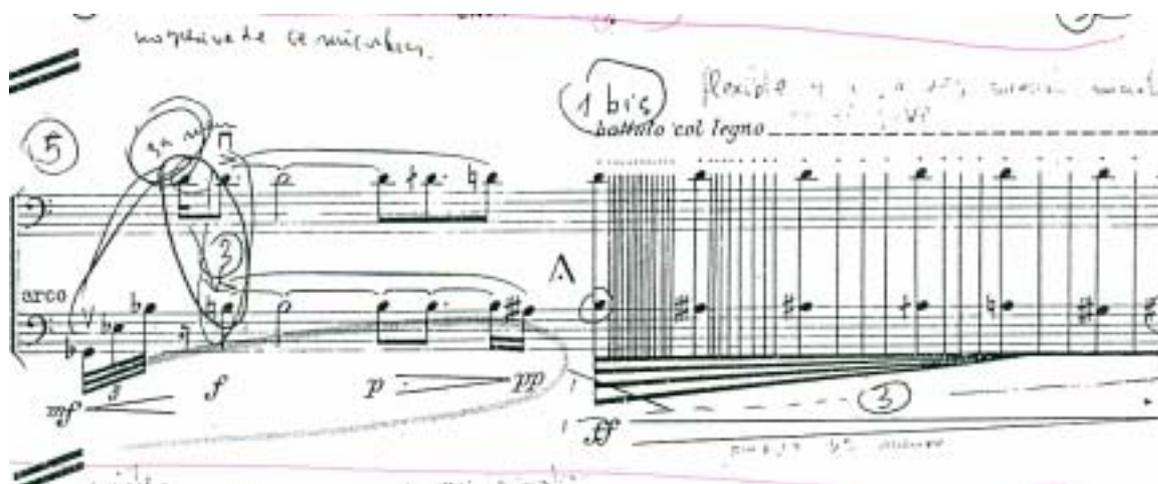
flexible, y en el tercer sistema, comienza la escritura exacta, compaseada y con indicación temporal de negra = 54 - 60 *ma libero*.

Encontramos en este sistema lo que podríamos denominar la cabeza del primer motivo temático, expuesto en torno a la sonoridad de *la*, también en cuartos de tono, que se encuentra apoyada por una *acciacatura*, por un adorno de su sonido inferior. Este juego entre el *sol#* y el *la*, se va a mantener, de diversas maneras, a lo largo de este fragmento. Un compás más adelante, un intervalo claro de tercera menor, (primera intervención exacta, entre el *sol#* y el *si*), da paso a una sucesión microtonal de carácter melódico, que precede al elemento que vamos a denominar de *microtonalismo progresivo descendente*, que inicia el sistema 4.



Después, un compás que superpone quintas y séptimas, en torno al característico sonido en la pieza de *re*, da paso a un movimiento interválico en el que el intervalo de tercera vuelve a desempeñar un papel fundamental, bien sólo, como en el final del sistema 4, bien combinado con microtonalismos, en el sistema 5. Tras éste, se presenta una nueva intervención del elemento flexible, que dibuja en esta

ocasión una sucesión microtonal en el registro grave, con un ámbito global de tercera menor entre sus sonidos graves, como puede apreciarse en el ejemplo.



La salida de este elemento flexible se realiza de un modo similar a como ocurrió en su presentación, si bien ahora la sucesión microtonal de carácter melódico se va densificando y yuxtaponiendo con la aparición de intervalos de tercera menor. A ello le sucede la cabeza del motivo, una séptima mayor simultánea, que finaliza en un *glissando* de tercera menor, seguido por una sucesión rítmica microtonal, cuyo ámbito es de tercera menor, en el mismo entorno sonoro del *glissando*, *fa* y *re*, como puede observarse en el ejemplo siguiente.



Dos células en *glissandi* conducen hacia el nuevo elemento flexible, en esta ocasión de gran calado tímbrico (el compositor introduce la indicación *come una guitarra*) y temático, ya que entre sus sonidos intermedios encontramos uno de los elementos temáticos principales de la *Cadenza*; nos referimos a la sucesión de sonidos *fa, mi, mib* y *re*, como puede verse en el ejemplo.



Después del elemento flexible, y en este encadenamiento de minúculos episodios que constituyen la *Cadenza*, reaparece la cabeza del elemento temático con su *acciatura*, siguiendo la lógica funcional empleada después de cada aparición del elemento flexible. Reaparece así el elemento de sucesión

microtonal descendente, que dará paso a otra sucesión microtonal melódica. Merece la pena detenernos en este punto en las distintas sucesiones microtonales habidas en la *Cadenza*, rítmicas y melódicas, sobre todo, en su naturaleza oscilante y común de alturas, como podemos ver comparativamente.

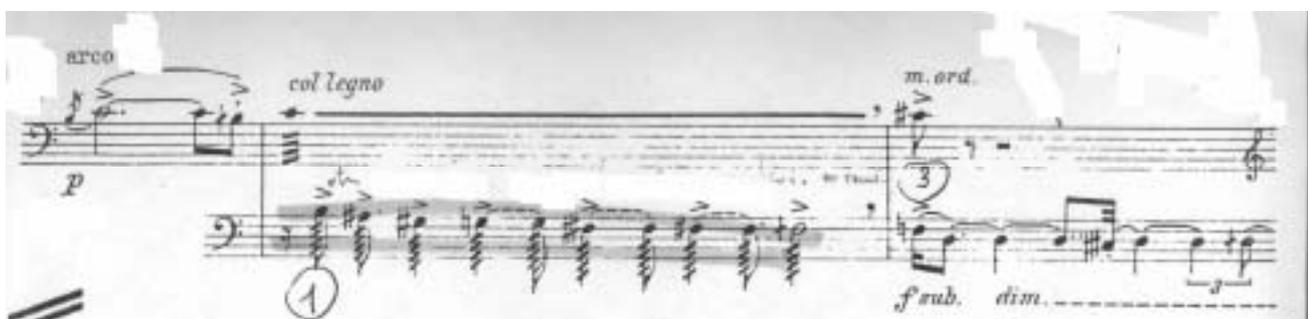
a) sucesión microtonal melódica, principio del sistema 6.



b) sucesión microtonal rítmica, final del sistema 6.



c) sucesión microtonal melódica, sistema 8.



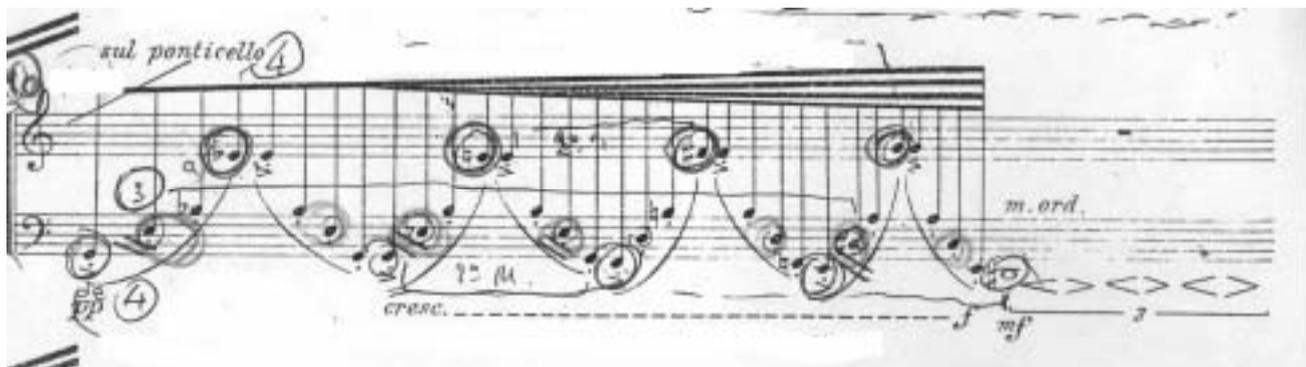
El material de carácter rítmico sigue marcando el discurso de la *Cadenza*, como puede verse al comenzar el sistema 9, material que da paso a una sucesión melódica -en la que también tiene cabida el intervalo generador- realizada sobre el *mi* y su "floreo" microtonal de cuarto de tono, sustentados por un dibujo ascendente en el grave con un ámbito total de tercera mayor, con lo que se produce una *dualidad en el uso de la tercera mayor y menor*, frecuentemente empleada en la obra guinjoaniana.

De este modo llegamos a uno de los puntos de inflexión de la *Cadenza*, que ocupa el sistema 10 casi en su totalidad, y que consiste en una sucesión melódica hacia el agudo dentro de un ámbito extremo de tercera mayor, en la que juega un papel de gran importancia la configuración interválica interna de los componentes vinculados entre sí, en tres niveles distintos, como podemos ver en el ejemplo:

a) Los *sonidos agudos* conforman una sucesión ascendente cuya interválica es, entre el primer y segundo sonido, una segunda menor; entre el segundo y el tercero, una segunda mayor, y por último, otra segunda menor.

b) en cuanto a los *sonidos intermedios*, señalamos el ámbito de tercera menor entre los sonidos extremos, y por último,

c) la sucesión descendente de los *sonidos graves* se realiza en un ámbito total de tercera menor. Finalmente, entre el sonido final de este elemento y el siguiente, un "pedal" de re#, (sonido característico en toda la *Cadenza*), dista una distancia de segunda menor, como vemos a continuación.



Como puede comprobarse, la distribución interválica interna entre ambas líneas extremas es susceptible de realizar un cruce en eje entre sus elementos: así

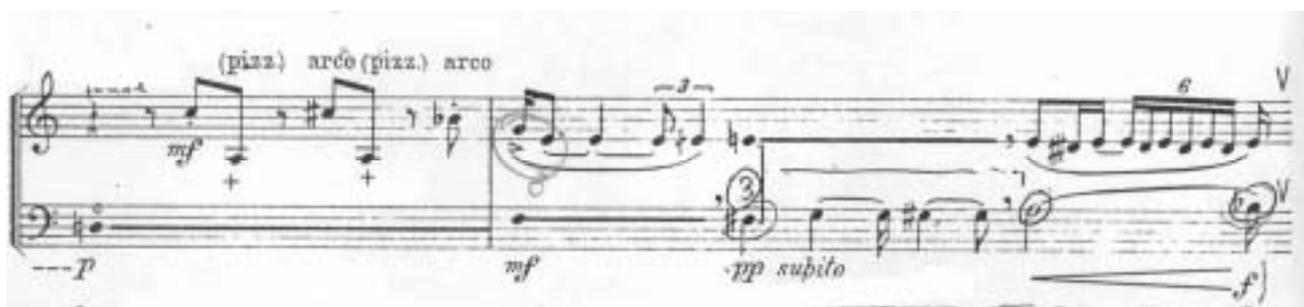
### ***cruce de elementos en eje***

*desarrollo lineal agudo:* ámbito total de 3º M: 2º m, 2º M y 2º m.

*desarrollo lineal grave:* ámbito total de 3º m: 2º M, 2º m y 2º m.

En el sistema 12, se introduce una nueva sección de la *Cadenza*, si de tal podemos hablar, en *tranquillo*, iniciada por un elemento que se había presentado con anterioridad, y que ahora alcanza una envergadura mucho mayor; nos referimos a una sucesión acompasada de terceras menores descendentes, que alternan con intervalos abiertos de décima (como en el caso precedente) y con sextas mayores, como podemos ver comparativamente.

a) sistema 9



b) sistema 12



Este elemento de células interválicas amplias y abiertas, cumple una función introductoria respecto a un nuevo

*episodio polifónico*, que se inicia en el sistema 14, en el que la escritura violoncellística se expande extraordinariamente. En ella, el dibujo de los elementos motivicos se presentan compaseados con los valores característicos de semicorchea-corchea y viceversa. Esta polifonía se realiza siguiendo un dibujo microtonal que cohesiona internamente todo el discurso de la *Cadenza*.

Otro elemento a destacar es el debido a un procedimiento que suele emplear Guinjoan en sus composiciones, y que obedece a un interés numérico y proporcional, y que forma parte de su propio sistema de composición. Nos referimos a una sucesión de células de tercera menor en doble movimiento, que disminuye su valor gradualmente, en una configuración primero de negras, en el compás 15, después de corcheas, (cc. 16-17 y 18), y finalmente, en semicorcheas, en el 19.

Sistemas 15 y 16.

Como podemos ver a través de los distintos ejemplos, el discurso en la *Cadenza* alterna cierto tonalismo sonoro, en referencia al manejo de la polifonía en el juego de los ámbitos interválicos aquí empleados, con los valores microtonales, de claro matiz tímbrico. Asistimos en el anterior ejemplo a una de sus más claras representaciones.

La continuidad y coherencia del discurso se asegura con las sucesiones de pequeña interválica, contribuyendo con ello al asentamiento de la sensación tonal y colorística de la que deriva el motivo diatónico de esta parte que había aparecido ya en ocasiones precedentes, todo ello muy relacionado con el ámbito de tercera menor, en una agregación de células descendentes muy ornamentadas, como es el caso del sistema 23, en el que prevalece sobre todo el ámbito de tercera; en él encontramos sintéticamente el primer episodio microtonal, el ámbito descendente de tercera mayor y el ascendente de tercera menor, como relaciones interválicas funcionales.



La *Cadenza* va iniciando de este modo su final a través de un gran relieve polifónico, que prepara en *accelerando* el último elemento climático de esta pieza, que se desarrolla en

un único motivo muy repetido, y que procede del elemento flexible, aunque ahora, compaseado; está formado por una *agregación progresiva temporal*, como puede verse a continuación.

PSG 7, DEL MEIDO

A partir de aquí y continuando el *accelerando poco a poco*, se presenta por última vez el encadenamiento de células rítmicas, en los intervalos de mayor presencia en la pieza, de terceras mayores y menores y séptimas, que culminan en un *fff* final.

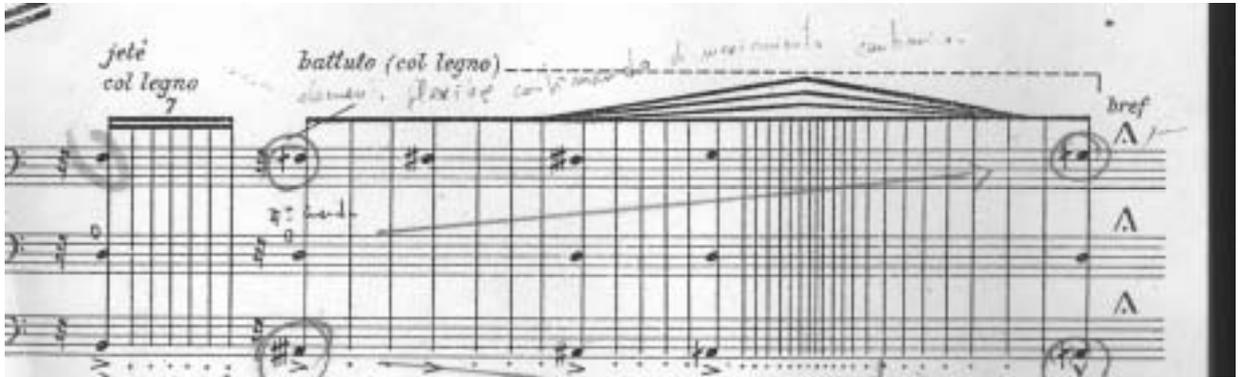
## ***2.3. Análisis tímbrico***

### ***2.3.1. Contextualizando***

Como hemos dicho, este análisis tímbrico tiene como objeto priorizar uno sólo de los parámetros sonoros de la obra, el tímbrico, subordinando los nexos de unión entre todos los parámetros -altura, intensidad, dinámica, duración, etc.,- así como los momentos funcionales y la articulación formal, lo que sí hemos hecho en el análisis precedente. Sin embargo, hemos querido ofrecer esta propuesta aquí, para visualizar rápidamente los aspectos tímbricos más importantes explotados por Guinjoan en esta pieza. Para un enfoque analítico completo de la *Cadenza*, el referente debe ser el primer análisis; para un enfoque priorizado, para una visión parcial, que incida en el parámetro tímbrico, ofrecemos éste.

### ***2.3.2. El discurso tímbrico como articulador***

El primer sistema tiene un claro carácter de presentación tímbrica más que motivica, lo que, unido a una dinámica concreta, en *cresc.* y *dim.*, da un claro carácter de autonomía, de principio y fin a los distintos motivos que en ella se inscriben; por ejemplo, el elemento flexible del sistema 2, que da paso a una marcada y "microinterválicamente" adornada segunda menor *sol# la*, en el 3, o en el inicio del pentagrama 5, 6, 11, 12, del pentagrama 13, etc; en todos estos casos, el compositor prepara al oyente para estos puntos de especial relieve en la articulación tímbrica de la obra, y lo hace sin repetir procedimientos, de distintas maneras, como por ejemplo, ante el tercer sistema, con la suspensión sonora mediada por un calderón.



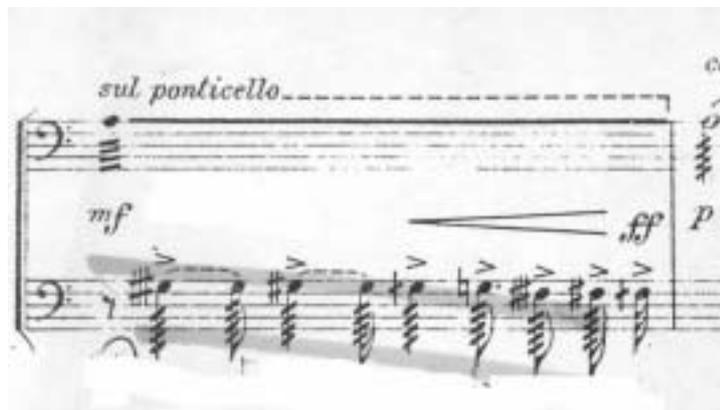
Como vemos, los tres sonidos simultáneos con los que finaliza el sistema 2, *la*, *re* y *sol*, van a ser los que determinarán el desarrollo de la *Cadenza*, incidiendo en un particular efecto tímbrico con su juego oscilante de cuartos de tono.

La explotación en el uso del arco se une en el sistema 2 a los cuartos de tono referenciales entre los sonidos extremos. Este fragmento contrasta levemente con el sistema 3, que en un sólo pentagrama y con escritura compaseada, continúa con la oscilación tímbrica en el ámbito de *la*, también en cuartos de tono, como puede verse en el ejemplo anterior.

En *sul ponticello*, se suceden los microtonalismos del sistema siguiente, que dibujan entre los sonidos extremos una segunda. Este es uno de los motivos de mayor calado en la partitura, desde el punto de vista tímbrico, ya que la figuración microtonal de este compás reaparece en el sistema 8, si bien el efecto tímbrico producido ahora es bien diferente: *col legno*; con ello, podemos constatar cómo dos elementos, con la misma configuración básica, tímbricamente son

claramente disímiles, y con ello el efecto perceptivo que causa<sup>1</sup>.

a) Sucesión microtonal descendente; inicio del sistema 4.



b) Sucesión microtonal descendente; inicio del sistema 8.



<sup>1</sup>Los elementos microtonales en disminución progresiva se suceden a lo largo de esta partitura, localizados en los sistemas 8, 20 21 y 29, si bien exponerlos todos como ejemplo nos parece que nada más aporta a lo que queremos decir.

Los elementos flexibles de los sistemas 2, 5, 7, 12 o 13 finalizan en sendos calderones, mientras que el primero desarrolla una tímbrica *col legno* en sucesión microtonal hacia el grave, y el segundo, en *pizzicato*, en sucesión de tetracordos. Ejemplo del tercero en el sistema 7.



Los efectos tímbricos del elemento rítmico en *pizz.* en el compás 12, contrastan con las indicaciones alternativas entre *pizz.* y *arco* de este motivo en su presentación, en el sistema 9, como pudimos ver en la propuesta analítica anterior.

Todo un fragmento polifónico deviene a partir del sistema 14, con dobles movimientos interválicos, en los que los cuartos de tono adquieren también un papel relevante. Este pasaje finaliza con varios elementos flexibles,

enmarcados entre sendos calderones y en *libero*, y tocados en *battuto col legno* y *gliss.*, *battuto (m. ord.)*, o *arco jeté*.



Finalmente, otro de los elementos tímbricamente destacados es el que aparece en el sistema 27, compaseado, que explota el intervalo de segunda *sol-la*, y su correspondiente sonoridad, como vimos en la propuesta de análisis precedente.

### **3. Contraste de elementos en la Cadenza**

#### **3. 1. Proceso de control temporal**

El proceso de control temporal de la partitura pasa por dos fases contrarias en cuanto a su recepción y llegada; desde un comienzo *ad libitum*, a un *a tempo* en el último compás.

Veamos en un gráfico las indicaciones temporales que se suceden a lo largo de la *Cadenza*, siempre en un sentido articulador alternante:

#### *Articulación de los tempi*

Comienzo *ad libitum*

Tempo medido negra = 54-60, sistema 3

*Tranquillo*, sistema 12

*A tempo*, sistema 14

*Libero*, sistema 18

*Tranquillo*, sistema 19

Tempo medido negra = 54-60, sistema  
23

*Tempo I*, sistema 27

### ***3.2.1. contraste paramétrico en la Cadenza***

Como hemos dicho antes, la *Cadenza* comienza con una escritura flexible, *ad libitum*, y desde el primer pentagrama, el intérprete debe acometer intervalos de cuartos de tono, al mismo tiempo que desarrolla una sucesión microtonal por grados conjuntos de carácter tímbrico, expandida en un sistema de tres pentagramas. Destaca en este fragmento la extraordinaria riqueza sonora lograda por el compositor, en lo que se refiere a:

- a) la explotación de las dinámicas en el uso del arco.
- b) la utilización de signos dinámicos en gradación de intensidad.
- c) la organización rítmica del movimiento, siempre de forma contrastante, como puede verse en los motivos que se presentan en el primer sistema.

Además, dicho sistema está construido siguiendo un proceso aditivo en cada célula, que, partiendo de dos elementos en la primera, ( un silencio prolongado y un sonido), llega a siete en la sexta, con lo que se da paso al elemento flexible.

Resulta pues evidente que en la definición de cada uno de los mencionados elementos, *la configuración tímbrica es el principal medio organizativo, ya que apenas si hay un cuarto de tono en la diferenciación de alturas entre dichos motivos.*

A lo largo de toda la *Cadenza*, se presentan dos elementos básicos que son combinados por Guinjoan siguiendo una eidética combinatoria de matrices: por una parte, nos encontramos con:

a) el juego tímbrico de cuartos de tono, factor éste de extraordinaria sutileza sonora, ya que el sonido como elemento de percepción diferenciadora apenas fluctúa.

b) el motivo interválico, bien de segunda menor, o bien de tercera menor. El compositor introduce además elementos de transformación sonora en ambos motivos, tanto de intensidad como de ataque del sonido.

En otro orden organizativo, destaca también el carácter contrastante y a la vez, la conciliación de entidades disímiles en la *Cadenza*; por ejemplo, el elemento textural contrastante, entre:

a) el carácter rapsódico del elemento flexible, (sistema 18).

b) el carácter polifónico de la sección central, (sistema 14).

O como vimos en la primera propuesta analítica, la conciliación en el mismo momento, entre:

a) la línea sonora de naturaleza melódica y

b) la de naturaleza cromática (sistema 14).

### ***3.2.2. El intervalo de tercera menor; ubicación funcional***

El intervalo de tercera menor siempre ha mantenido un papel fundamental en las composiciones guinjoanianas, ya

que a través de él, y de su sonido resultante, el compositor catalán globaliza como conjunto sus composiciones, de tal modo que funciona como elemento funcional dilatativo, que en esta obra tiene el mismo nivel de importancia que el de segunda menor.

En el análisis descriptivo observamos la presencia constante de este intervalo, bien articulando internamente los motivos característicos de la *Cadenza*, bien marcando los ámbitos interválicos extremos de dichos motivos.

Lo que proponemos a continuación es únicamente, enfocar la presencia de los intervalos de tercera en lo que hemos denominado *ubicación funcional*, ya que, como hemos dicho, la *Cadenza* es una pieza en un único movimiento, y no podemos hablar de secciones o episodios de demarcación exacta.

Así la presencia de este intervalo es detectada en el ámbito global que va desde el primer sonido hasta la llegada del primer elemento flexible en el registro agudo;

a) en el motivo con el que se inician los sistemas 6, 7, 15, 16, 26, 28 y 29,

b) el *tranquillo* del sistema 12 y del 19, y

c) en los motivos finales de los sistemas 4, 18, 23, 24, 25 y 28.

# **NEUMA**

## ***1. Consideraciones de carácter general***

*Neuma* es la única composición de Guinjoan para tres flautas solistas y voz; finalizada en Junio de 1980, fue estrenada en Romans, Francia, en ese mismo año, por Gérard Garcin, quien realizó el encargo de la composición y a quien está dedicada.

La obra fue grabada por primera vez por Catalunya Ràdio y se encuentra en el soporte de CD EN el registro CD GASA- CD Dino/Sony. La partitura ha sido editada recientemente por la editorial francesa Max Eschig.

El propio compositor se ha referido a esta obra al ponerla como ejemplo práctico<sup>39</sup> de su concepto de "humanización instrumental" y al respecto nos ha dicho que *"se trata de una de las obras que he compuesto destinadas a solistas y cuyo objetivo es doble: explorar todos los recursos técnicos y expresivos posibles de cada instrumento según las características de los intérpretes y pensar, en el momento de componer, en las relaciones humanas existentes entre éstos y el compositor"*.

En esta línea han nacido gran parte de las obras solísticas de Guinjoan, como *Cadenza*, dedicada a Lluís Claret y *Dígraf*, dedicada a Jean Pierre Dupuy.

## ***2. Sobre la naturaleza gráfica de Neuma***

Ya el título que el compositor ha escogido para esta pieza resulta realmente "gráfico", puesto que la significación que adquiere un neuma en el mundo musical altomedieval es, como es sabido, el de constituir un signo de carácter aproximativo y mnemotécnico, cuya función es la de recordar al intérprete el curso ascendente o descendente de un pequeño grupo de notas.

---

<sup>39</sup> Guinjoan utilizó *Neuma* como primer ejemplo explicativo en el curso que celebró en el Conservatorio *Tchaikowsky* de Moscú en octubre de 1996.

En esta obra, los signos antiguos neumáticos han sido traducidos por el compositor, de forma imaginaria y poética, en unos signos convencionales, que considero como los más idóneos para traducir un proceso de frecuencias de ruidos que gradualmente se convierten en sonidos.

A esta continua transformación se debe el empleo de fórmulas gráficas de cuño completamente personal, para hacer con ellas referencia a efectos tímbricos que resultan o bien de los sonidos, o bien de los ruidos. Esta notación, tan sugerente en el terreno de la plástica, puede ser vinculada en el ámbito puramente musical con grafías pretonales, como señalamos con anterioridad, y también con las propias de la electroacústica o la estocástica.

### ***3. Sobre la forma***

Las tres secuencias que forman el único movimiento de *Neuma* fueron concebidas según los instrumentos utilizados: la primera flauta *baja* en do; la segunda flauta *contralto* y la última flauta en do. En la segunda secuencia el instrumento establece una cierta polifonía con la voz humana emitida por el mismo intérprete, ya sea al unísono, ya en acordes perfectos.

También es necesario hablar de la formación instrumental, aunque a primera vista parezca innecesario, y es que los tres instrumentos juegan un papel decisivo en el desarrollo ascensional de la forma: la obra comienza con la flauta más grave, sigue ascendiendo, tras lo que se pasa a la flauta en *sol* y termina con la flauta más aguda, en *do*.

La forma se articula pues entorno a la consecución de una línea progresiva ascendente, vinculada a la continua transformación de los ruidos, que alegóricamente asociamos al mundo de lo natural, en sonidos o mundo de lo artificial<sup>40</sup>. A esto se suma el hecho de que la intervención de cada instrumento funciona dentro de la

---

<sup>40</sup> El enfrentamiento entre ruidos y sonidos marca también la pauta de *Ab Origine*, una de sus obras orquestales más conocidas, como señalamos también en esta tesis.

obra como una sección en cierto modo autónoma, aglutinando los motivos de tal modo que forman una unidad clara dentro de cada sección y contrastan con los motivos de las otras dos secciones.

#### ***4. Consideraciones previas al análisis***

Para el análisis de *Neuma*, hemos utilizado como fuente de consulta a la hora de su realización, el estudio realizado por el compositor Agustí Charles Soler,<sup>41</sup> si bien ambos análisis difieren notablemente en enfoque metodológico y planteamiento analítico y expositivo.

Como viene siendo habitual en el catálogo del músico catalán, todos los parámetros configuradores de *Neuma* están perfectamente controlados por él, aunque en su apariencia externa más superficial parezcan gozar de cierta libertad. El parámetro sonoro que mayor cohesión ofrece en esta composición es sin duda el de la altura, al ser este ámbito el escogido por el músico para realizar una ordenación a pequeña y gran escala; es éste el elemento paramétrico priorizado en la consecución de la lógica formal<sup>42</sup>; muy interesante en el nivel del análisis resulta el hecho de que precisamente este punto de vista de la altura esté expresado en la partitura de una forma "no exacta", sino simbólica y aproximativa, lo que, apriorísticamente, aparece como un elemento de indeterminación, desde el punto de vista de la lógica formal.

Esta última se garantiza por el desarrollo vinculado de los procesos musicales que tiene lugar en la obra, ya que éstos obedecen a un criterio de construcción de doble naturaleza: por una parte, el propósito mental, la "entelequia" como idea de transformar ruido en sonido y por otra, la plasmación en música de ese propósito, o lo

---

<sup>41</sup> Charles, Agustí. *Joan Guinjoan: música mediterránea*. Clase magistral inédita. Barcelona, 1986, pág. 39

<sup>42</sup> A diferencia de otras obras del compositor, en la que el parámetro organizador es el tímbrico, como veremos en nuestro trabajo.

que llevado al ámbito del discurso platónico sería la idea - como proyecto- y su plasmación real.

Dicho esto, el esquema formal global de *Neuma* sería el siguiente:

Sección I:	Flauta baja	ruido=naturaleza
Sección II	Flauta <i>contralto</i>	transformación=tensión
Sección III	Flauta <i>soprano</i>	sonido = artificio

Como decimos, este interés de transformación aparece también en otra de las obras emblemáticas del compositor; nos referimos a *Ab Origine*, en la que, a través de las sucesivas entradas seccionales, el mundo de los ruidos se transforma finalmente en el de los sonidos; sin embargo, y aunque en las dos partituras Guinjoan se interese por el mismo propósito, el planteamiento constructivo y la consecución del plan divergen completamente entre una y otra. De este interés que el músico muestra por transformar el desorden y organizarlo en orden trataremos en el capítulo dedicado al estudio de su estética, aunque nos referimos a él por ser de substancial importancia para la comprensión de esta obra.

### ***5. Análisis motivico descriptivo***

Hemos combinado estos dos tipos de análisis, porque de la combinación de ambos, extraemos la estructura de la obra; de esta manera puede observarse con mayor claridad por una parte, cuáles son los motivos que estructuran cada sección y qué función desempeñan en

ella y por otra, cuál es el lugar que ocupan en la composición. De este modo, *Neuma* se hace más aprehensible en el nivel del análisis.

**5.1. Sección I. Flauta baja (pentagramas 1 al 13)  
Ad libitum**

**Sección I. a. Pentagramas 1 al 8**

Podemos señalar un punto de inflexión en esta parte, que tiene lugar en el pentagrama 8 y marca un antes y un después en el desarrollo de ésta. Así, en los ocho primeros pentagramas, no hay presencia alguna de determinación de alturas, sucediéndose los ruidos y una variante del sonido más cercana al ruido, el sonido en *slap*. Este último juega un papel definidor en estos ocho primeros pentagramas, ya que su presencia se ve aumentada paulatinamente. Así, en su primera intervención, se presentan dos en un intervalo de tercera menor, y en su última aparición consta de siete.

**Elementos estructurales: presentación**

a) serie de calderones, de duración siempre distinta, situados funcionalmente como señaladores conclusivos de cada “frase musical”, articulada tanto en ruidos como en sonidos.



b) sonidos *slap* en diseños agregacionales, insertados en un discurso completamente indeterminado; a este elemento, que hemos denominado *b*, se le asocia una

dinámica progresiva también de carácter acumulativo (de menor a mayor intensidad), siendo la primera indicación un *pp*, como vemos en el ejemplo, y la última un *mf*.



c) serie de neumas independientes entre sí, y conformados por separado mediante indicaciones temporales. La lógica discursiva se mantiene al formar cada cierto número de diseños una frase musical, que concluye con el advenimiento de los elementos estructurales *a* y *b*. En este caso, el número de elementos configuradores de cada frase, que tampoco es fijo, no procede de menor a mayor, como en los casos anteriores, sino del modo contrario, estando la primera frase constituida por trece neumas



La penúltima por seis, y la última, por cinco, como podemos ver en el ejemplo correspondiente al sistema 8 de la partitura.



### ***Consideración de estos elementos como estructurales***

Dado que estos ocho primeros pentagramas se organizan básicamente en torno a estos tres elementos, desde el punto de vista de la lógica funcional debe otorgársele el valor de elementos -clave en el desarrollo temporal de la obra.

Por otra parte, analizando las relaciones que existen entre dichas configuraciones, basadas en los vínculos de la combinatoria, aparece en el nivel del análisis la lógica organizativa de toda la microsección, articulada en dos direcciones: por una parte, con los criterios de movilidad, de carácter creciente y decreciente en apariciones numéricas, duraciones del silencio, agógica y dinámica. Por otra, con la aparición de los doce sonidos en el conjunto de los seis diseños de *slaps*.

### ***Sección I. b. Pentagramas 9 al 13***

Dentro de estos cinco pentagramas, también estableceremos dos microsecciones, dada la distinta naturaleza de sus elementos. Las duraciones de ambas son exactamente iguales, desarrollándose estas dos brevísimas partes por espacio de dos pentagramas y medio cada una.

#### ***Sección I.b.1.***

Hace su aparición el sonido determinado. A lo largo de estos pentagramas, el ámbito interválico en el que se mueven los diseños de alturas es enormemente reducido, siendo tan sólo de una tercera menor, entre la nota más grave, *do*, y la más aguda, *mib*, la misma tercera que pudo escucharse en el primer *slap* de *Neuma*.

Ahondando en la interválica, este ámbito se reduce a una segunda durante todo el pentagrama 9, intervalo que podemos considerar como constituido por la fundamental y su floreo.



Al hablar de ámbito de tercera, hemos exceptuado los sonidos cantados, de los que nos ocuparemos de inmediato y que aparecen en número de 12, (número que también estuvo presente en la conformación de los sonidos en *slap* de la primera sección).

Estos sonidos son:



### *Sección I.b.2.*

Con esta última sección concluye el discurso de la primera flauta; consta, como ya hemos dicho, de dos pentagramas y medio, y los diseños de alturas, que se habían iniciado en la anterior con tres sonidos, alcanzan aquí los doce. Estos diseños están formados por una sucesión variable de sonidos, aunque la relación numérica que se establece entre sus componentes está conectada entre sí: grupos de dos notas, de tres, de cuatro, de ocho y finalmente de doce, como podemos ver al finalizar el pentagrama 12.



Este último grupo de 12 notas, está relacionado con el primero de dos notas, en proporción de multiplicarlo en seis, con el de tres, en proporción de cuatro y con el de cuatro, de tres. Estos números y sus relaciones se presentarán constantemente en la obra.

Nos encontramos aquí un nuevo elemento, que hace su aparición en el pentagrama trece, y que consiste en una sucesión de cuartos de tono en un ámbito de segunda que aparecen en dos diseños en forma de bordadura, de tal modo que entre el primer sonido y el último nos encontramos con el intervalo de 3ª.



El sonido con el que se cierra esta primera sección, corresponde a un *mi b* en *oscilatto*, con lo que forma un intervalo de tercera menor con el *do* con el que se iniciaba esta sección I.b.2.

## ***Sección II Flauta contralto en Sol (pentagramas 14 al 21) Lento e Libero***

### ***Presentación***

Durante toda esta sección central, aparecen asociados en doble pentagramación, la notación específica para flauta y la específica para voz.

Por otra parte, hallamos en ella la etapa de transición entre la sección inicial (ocupada por el ruido) y la sección final (ocupada por el sonido). En esta parte de *Neuma*, las

grafías que obedecen a ruidos no han desaparecido del todo, y por otra parte, las grafías sónicas no la ocupan en su totalidad. Vemos pues, como existe cierta tensión entre los distintos elementos que aparecen en ella. De cómo se manifiesta esta tensión nos ocuparemos de inmediato.

Ya que el discurso sonoro se establece durante toda esta sección sin que existan cortes estructurales en ella, vamos a estudiarla dando una visión de conjunto.

### ***Tratamiento conjunto voz-flauta***

#### *Elementos de disociación*

Mientras que el sonido del instrumento no cesa nunca (ya que los calderones que aparecen en esta sección no se presentan como silencios reales, sino como reposos en la articulación instrumental), en cambio la voz sí lo hace; así tenemos un instrumento, que se desplaza en un *continuum* sonoro y la voz, que alterna sonido y silencio.

La unión que en *Neuma* tienen voz y flauta no se realiza según el criterio clásico de voz (parte principal) e instrumento (parte secundaria), ni siquiera en igualdad de importancia, sino que la primera se encuentra completamente subordinada al discurso de la flauta. A ello contribuye el hecho de que la voz sea una mera sucesión de sonidos, ya que está desposeída de la función comunicativa que le es habitual desde el punto de vista semántico.

El hecho, pues, de carecer del soporte de un texto coadyuva a que su importancia, desde el punto de vista de la comunicación y del tratamiento convencional, no sea superior al del instrumento.



Por otra parte, la voz, que aparece en casi todas las ocasiones en una célula de dos notas, mantiene a lo largo de toda la sección el mismo diseño, a base de cuartas y terceras-casi todas menores-. Para facilitar una correcta afinación vocal, casi todas sus intervenciones se realizan al unísono de la flauta (si el cantante es un hombre) o a la octava superior (si es mujer), resultando la afinación más compleja la situada en el pentagrama 20, dos quintas justas encadenadas en torno a una segunda mayor situada en el centro.



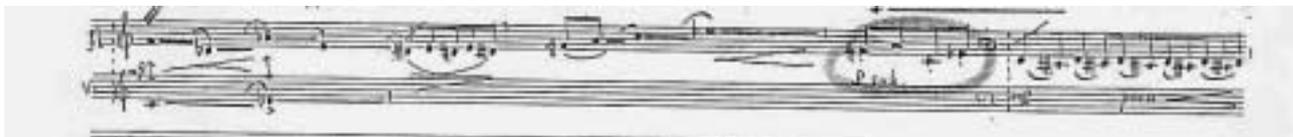
En su última intervención, la célula vocal resultante *mib-do*, también al unísono con la flauta, nos vuelve a situar ante el intervalo de mayor presencia en *Neuma*, que en esta ocasión retrograda sus términos. Después de esta intervención, la voz desaparece por completo de la obra, justo al comienzo de la tercera y última sección.

### ***Estudio motivico***

En esta sección, aparecen de nuevo *slaps*, y sonidos *smorzati*, como herencia de la naturaleza de ruidos de la primera parte. Los diseños de *slaps*, que en su totalidad suman cuatro, están constituidos a su vez por grupos de cuatro sonidos. La misma configuración escogida para los grupos de *slaps*, es la que contienen los grupos de *smorzati*. La distribución interna de la interválica es diferente en cada grupo, si bien la relación más extendida es la de segunda, tercera y quinta.

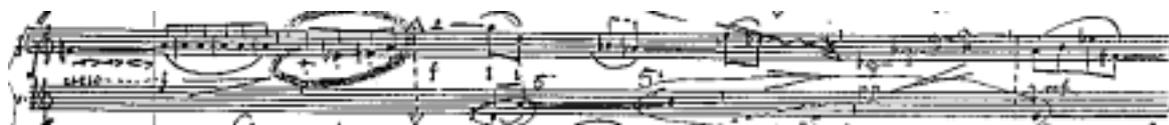
En cuanto al lugar que ocupan dentro de la partitura, los diseños en *slaps* aparecen de un modo fijo, es decir: siempre les sucede un calderón, que cambia su duración

cada vez que interviene, como ocurre en el sistema 15, como podemos ver antes de los dos calderones, con sendas terceras menores.



La serie de grupos de *smorzati*, a los que se adscribe siempre una dinámica en *pp*, se sitúan de un modo más flexible dentro de la sección.

Si se estudian comparativamente los diseños de los 24 sonidos en *slap* y los 24 sonidos en *smorzato*, observamos conexiones de tipo estructural, como por ejemplo, el intervalo de tercera menor *do -mi b*, tan importante en toda la partitura, aparece en un diseño que se repite, dividido en dos células retrogradadas, en el primero y el último de los *slaps*, como podemos ver en el ejemplo anterior, y en el siguiente, que corresponde al pentagrama 20.

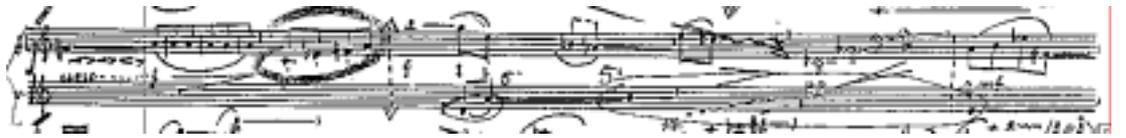


Lo mismo ocurre con el segundo y el cuarto *smorzato*; en el ejemplo comparativo podemos observar más fácilmente las interversiones entre sus componentes.

a) *smorzato* del sistema 16



b) *smorzato* del sistema 20, casi al final del mismo.



*Tejido interno común de smorzati y slaps*

Por otra parte, la relación interna no es privativa de los grupos de *smorzati* entre sí y de los de *slaps* también entre sí. Una muestra del tejido interno común de *smorzati* y *slaps* es la relación que se establece entre el grupo cuarto de *slaps*, en el sistema 20, y el tercer *smorzato*, en el 18, entre otros, en relación de interversión de tres de sus miembros.

a) sistema 20



b) sistema 18



### ***Sección III Flauta soprano (pentagramas 22 al 33) Agitato***

En esta última sección, todos los diseños empleados corresponden a sonidos exactos, casi todos aparecidos en la sección segunda; siendo esta parte la consecución lógica de la anterior.

También, como ocurría en esa sección, existen subpartes lo bastante diferenciadas entre sí como para estudiarlas por separado.

#### ***Sección III.1. (Pentagramas 22 al 29)***

En ésta, aparece un procedimiento constructivo ya empleado, como es la oposición entre un sonido cantado y los diseños de notas de la flauta a distancia de semitono, del tipo que hemos denominado nota principal + floreo.

En esta nueva ocasión, dicho recurso se emplea por espacio de tres pentagramas, y en ellos, una vez más, el número cuatro es clave en la construcción de *Neuma*, ya que ese es el número de veces que aparece dicho sonido cantado, número por otra parte inferior al de la sección I.

Comparte con esta no obstante el diseño de alturas, si establecemos la comparación entre los cuatro primeros sonidos que aparecen en la primera sección y los cuatro que integran los comienzos de la tercera. La única variante es la constituida por el cuarto sonido de la sección inicial, pero si en ésta lo consideramos un floreo superior, no estructural, la siguiente nota en aparecer es la misma que en la tercera parte.

Uno de los nuevos elementos que aparece es la agrupación de dos notas que suenan simultáneamente; si antes nos encontrábamos con células horizontalizadas relacionadas entre sí, y que sonaban de modo secuenciado, ahora vuelven a aparecer esas células duplas, aunque en

esta sección son verticales, de sonido simultáneo. Aparecen desde el pentagrama 24 hasta el 28.

La primera de estas combinaciones tiene un ámbito de tercera, más concretamente la célula generatriz *do -mi*, con sus variantes, *do # - mib*.



Para el resto de las ocho intervenciones ( una vez más la proporción numérica: ocho como múltiplo de cuatro, número en torno al cual estamos viendo que se construye la obra), el ámbito interválico es el de novena, o si lo consideramos de otro modo, de segunda para todas las combinaciones, (o dicho de otro modo, el sonido a la octava, más una segunda).

Al mencionar que eran ocho las agrupaciones celulares, y que éstas estaban constituidas por dos sonidos, nos encontramos ahora con una serie de 16 sonidos.

El resto de los elementos que aparecen en estos pentagramas son de naturaleza ya conocida, con interválicas casi constantes de terceras, cuartas, quintas y apenas alguna segunda; ningún intervalo de sexta, séptima u octava.

El pentagrama 29 está dividido por un breve calderón, que marca el primer reposo en esta última sección y por tanto, el último punto de inflexión.

### ***Sección III.2. (Pentagramas 29 al 33)***

Dentro de esta última sección, que a su vez se ve separada por un calderón en el pentagrama 32, se prepara el final de *Neuma* en *Agitato*, de un modo muy fluido, lleno de ritmo y movimiento.

Este contexto de movilidad se ve potenciado por una serie de notas de rápida ejecución, separadas por un

sonido agudo que surge al desaparecer uno de los materiales más interesantes, si pensamos que esta pieza es para un sólo instrumentista, como es un núcleo de dos sonidos simultáneos.

La función que este elemento agudo mantiene es la de jalonar el discurso sonoro en una serie de puntos de referencia, sin los cuales resultaría confuso y dificultoso de seguir. Este elemento agudo se presenta en 11 ocasiones, con altura variable y dinámica fija.

Esta serie guarda una estrecha relación con el propósito teórico que generó *Neuma*, la creación de un discurso ascendente desde sonidos medio-graves hasta extremo-agudos, que además de constituir una referencia estética, desempeñan un papel estructural, especialmente en sus últimas intervenciones en los pentagramas 31 y 32 ya que, si observamos con detenimiento su ubicación, resulta que separan grupos de naturaleza aditiva, que incorporan en cada aparición un nuevo elemento, desde el primer bloque de ocho sonidos, hasta el último de doce; cada uno de esos grupos se refiere a entidades numéricas que han tenido un papel vital en la construcción de la pieza, como puede verse en el ejemplo.



Tras la serie de doce sonidos que precede al calderón, tan sólo quedan seis segundos de música, (así indicado por Guinjoan) en la que se dan cita los diseños de naturaleza interválica de segunda y tercera que se desarrollan tan velozmente, que al oído le producen una impresión sonora en cierto modo similar a la indeterminación acústica del principio.

Las últimas cuatro notas van precedidas de otro calderón, y juntas, forman el último grupo de relación interválica de tercera, cuarta y segunda -las más utilizadas en la obra-, y de referentes de altura también muy conocidos, entre los que se encuentra la célula do -mi b, que abría la partitura.

## ***6. Conclusiones de forma y estructura***

Como ya hemos visto, la construcción de la obra se realiza siguiendo un procedimiento muy utilizado en la *Escuela de Viena*, especialmente por Webern, consistente en el esquema de células, bien en yuxtaposición, bien en desarrollo.

Las células interválicas intervienen en la realización del proceso interno de *Neuma*, sustituyendo la tipología de desarrollo temático tradicional. Este proceder con células interválicas desde una óptica temática, (ya que son esos mismos ámbitos interválicos desde alturas fijas los que configuran los motivos temáticos de la partitura) ha sido ya empleado en otras obras anteriores del compositor (véase *Dígraf* para piano) y posteriores, desarrollado con tal minuciosidad de planteamiento y realización, que podemos por ello considerarlo más que como un procedimiento, una vía abierta constructiva.

## ***7. APUNTES ESTETICOS***

### ***7.1. Determinación versus indeterminación***

Aunque una primera visión de la partitura en sus ocho primeros pentagramas indujera a pensar que los elementos funcionales primarios serían los neumáticos, el análisis induce a considerarlos como factores móviles secundarios, de lo que inferimos, no en el plano del análisis, sino en el de la estética, más concretamente, en el terreno de la fenomenología musical, que la lucha ruidos-sonidos, se produce también en otro ámbito de la partitura,

la determinación contra la indeterminación, o en el plano de la hermenéutica, el intérprete contra el compositor.

En el primer caso, determinación *versus* indeterminación se produce en la correspondencia objetiva de que los "sonidos" determinados en alturas correspondientes al elemento *b* cierran los ocho primeros pentagramas con la aparición de la totalidad de los sonidos cromáticos convencionales y que además, son en el nivel de la escucha analítica, los elementos de mayor presencia sonora; mientras que los neumas indeterminados, (aunque la indeterminación no es absoluta, ya que se indican aproximativamente las alturas), se han de supeditar necesariamente a los determinados, que marcan su principio y su final.

En el caso del intérprete *versus* el compositor, creemos que en última instancia, y siempre que aparecen en la obra guinjoaniana fragmentos de cierta libertad (ya sean formantes, ya signos aproximativos gráficos), la lucha entre control y libertad, o entre escritura fija y azar se convierte necesariamente en *entropía*. Veamos porqué siguiendo el ejemplo de lo que ocurre en los pentagramas iniciales de esta obra.

Al intérprete se le atribuyen funciones asociadas a la *libertad* expresiva; al compositor, funciones asociadas al *control* de la obra; el intérprete gracias a las indicaciones gráfico-poéticas de los neumas, expresa su libertad ejerciendo en cierto modo la función de compositor, y este último, al tener que supeditar lo escrito a lo no escrito, se encuentra que en el resultado final de la pieza, él es una parte más, casi en paridad de condiciones con el intérprete.

Pero este intercambio de funciones se ve envuelto a su vez en otro, y es que, el compositor escribe, conforme a sus criterios de cálculo, el lugar, la importancia, y el tiempo de las partes indeterminadas; luego, al ejercer el control sobre estos aspectos de duración y altura relativa, ejerce el control sobre dos de los parámetros básicos, con lo que el control de jerarquía vuelve a recaer en el

compositor. Ocurre, pues, que cuando Guinjoan *decide* hacer una de sus formas abiertas <sup>43</sup>, se producen una serie de "alimentaciones" entre partitura y sonidos, intérprete y compositor, que conducen al paradójico término, pero sin duda el más adecuado, de *azar controlado*, que incide tanto en los factores puramente musicales como en las categorías de pensamiento.

## ***7. 2 Proporciones numéricas***

Hemos visto como a lo largo de toda la composición la relación numérica ejerce una función constructiva de primer grado, tanto en la base de las relaciones entre las partes de cada sección, como de las secciones entre sí. Más que el número, son las relaciones numéricas las que otorgan su especial sentido de la proporción a *Neuma*. Todas ellas giran en torno a las proporciones 2: 2, 2: 3, 2: 4, 2: 6 (proporción compuesta que resulta de la multiplicación de las proporciones simples primera y segunda en relación de contrarios, es decir, 2: 6 procede de *tres* veces 2: 2 o de *dos* veces 2: 3), 2: 8, proporción también compuesta, y finalmente, 2: 12, relación compuesta de seis proporciones simples.

Pero la presencia del número no sólo aparece como configurador y organizador de los diseños, sino que toma parte importante también en las relaciones interválicas que se establecen entre ellos.

Así, el intervalo de mayor importancia en la obra es el de tercera, presente en el inicio y en el término de cada una de las secciones, y dentro de ellas, en el inicio y fin de las sub-secciones. Después de este intervalo, aparece el de segunda, especialmente el de segunda menor, que puede constituirse en células cromáticas por grados conjuntos. Tanto uno como otro son números simples, y como vimos anteriormente, las diferentes posibilidades de su

---

<sup>43</sup> Ciertamente es que, casi por definición, una obra actual es una obra abierta, pero aquí nos referimos a la introducción del factor deliberativo, de la opción buscada de apertura.

combinatoria suponen el origen de las relaciones interválicas restantes.

### ***7. 3. La poética de la ascensionalidad; la retórica en los neumas***

Por último, señalamos que el ámbito interválico de cada sección de *Neuma*, está marcado por el trazado en el planteamiento inicial de esta obra, de componer una línea sonora continua en movimiento perpetuo ascendente, *ad infinitum*.

Este planteamiento de trayectoria ascendente se relaciona en el plano estético con cierta correspondencia agógica entre el discurso ascensional y cierto sentido positivo o "alegre", como ocurre por ejemplo con el celeberrimo *Gaudeamus* gregoriano. Con ello se relaciona asimismo el hecho de la transformación de ruido en sonido, para la cual el compositor escoge, siguiendo una especie de lógica compositiva presente ya en los músicos desde las primeras composiciones gregorianas, la línea musical ascensional, siguiendo la pauta retórica de la mimesis.

Ello es así porque existe una identificación, digamos de signo estético entre ruido= oscuridad y sonido = luminosidad<sup>44</sup>, si se han de contraponer ambos términos. También, si queremos otorgar una correspondencia musical a las categorías de oscuridad y de luz, utilizaremos para la primera los registros más graves y para la segunda el registro más agudo, tal y como ocurre en el transcurso de *Neuma*.

---

<sup>44</sup> Tal y como ocurre en el oratorio haydniano *La Creación*, con la afirmación de la tonalidad en la palabra "Licht".

# **TENSIÓ**

Obra para violín sólo compuesta en Barcelona en el año 1981. Fue estrenada un año más tarde por Adèle Auriol en el Auditorio *Eduard Toldrà* del Conservatorio Municipal Superior de Barcelona.

*Tensió* ha sido publicada por la editorial francesa Max Eschig y registrada por RNE-SRF-LP Auvi.

Esta es la única partitura compuesta para violín sólo, a excepción de *Microtono*, compuesta un año antes, y concebida indistintamente para violín, viola o violoncello.

Esta obra, de pequeñas dimensiones, se enmarca en una escritura de carácter flexible, que busca el relieve sonoro a través de muy distintos procedimientos dinámicos y de ataque, en el marco de la indagación técnica y explotación de recursos instrumentales que tanto caracteriza a la búsqueda estética guinjoaniana.

## ***1. Elementos constitutivos y su relación numérica***

Tras una primera visión de la partitura, hemos considerado el parámetro numérico como el patrón analítico básico, ya que las combinaciones resultantes a la hora de sintetizar la obra, se obtienen de las divisiones y múltiplos del número 6 en su totalidad, como veremos más adelante.

Destacamos tres elementos por la importancia que adquieren desde el principio de *Tensió*; el primero de ellos está formado por el ámbito interválico de tercera menor *la-do* en sus diferentes variaciones internas. De sonoridad nítidamente cadencial, intervienen en este elemento los cuartos de tono. Este motivo aparece en seis ocasiones, pero siempre en constante transformación sonora. Su primera indicación temporal es de 22 segundos aproximativos, y en cada nueva aparición, se interpreta con una reducción de dos segundos, hasta llegar a su última intervención en el pentagrama 7, que será de 12 segundos, como podemos ver en este ejemplo comparado.

a) primera aparición del elemento interválico



b) última intervención del mencionado elemento.



El segundo elemento es la *cadencia frigia*, presentada de un modo constante y fijo, ya que no sufre alteraciones en su configuración interna, a excepción de la dinámica; está integrada por el intervalo descendente de cuarta justa *sol-re*, con el tercer sonido alterado. Aparece también seis veces.



El tercer y último de los elementos, marcado siempre por un *non vibrato* es un motivo-anillo, al que se le van añadiendo miembros siguiendo el proceso contrario al

efectuado en el primer motivo, hasta llegar a su **sexta** intervención en **12** segundos.

a) presentación del motivo, pentagrama primero.



b) última aparición, pentagrama 7.



## ***2. Articulación secuencial***

A la hora de presentar el análisis de *Tensió*, y dado que esta pieza transcurre en un sólo movimiento, hemos optado por establecer una serie de puntos referenciales en el discurso, a partir de los cuales, detenernos en su constitución interna, mixturando la visión motivica, dinámica, expresiva y temporal en el análisis.

### ***2.1. Primera parte; pentagramas 1 al 7***

Hemos considerado por su naturaleza que la primera parte de *Tensió* está integrada por seis secuencias que tienen cierta independencia entre sí. Cada una de estas secuencias está formada o "equivale" a un pentagrama. Decimos que son independientes porque funcionan como frases completas dentro del discurso musical, al estar integradas por la agregación de los elementos  $a + b + c$ , con modificaciones finales en el orden de aparición; además, este sentido de cierta autonomía se ve potenciado por el uso de calderones de separación, de distinta duración, en las tres primeras secuencias.

Una vez que el último de los elementos ha finalizado, la curva de la secuencia "cae" en un sentido de término de frase, perfectamente reconocible en el nivel de la escucha.

La primera de las secuencias refleja una línea frasiológica en curva, comenzando y terminando suavemente, (en los elemento *a* y *c* respectivamente).

La segunda se inicia no obstante en un nivel mucho más fuerte, realizando una línea decreciente, conforme se van sucediendo los elementos, como podemos ver a continuación.

La tercera repite el esquema de la primera, con mayor intensidad; la cuarta hace lo mismo respecto a la segunda y así sucesivamente.

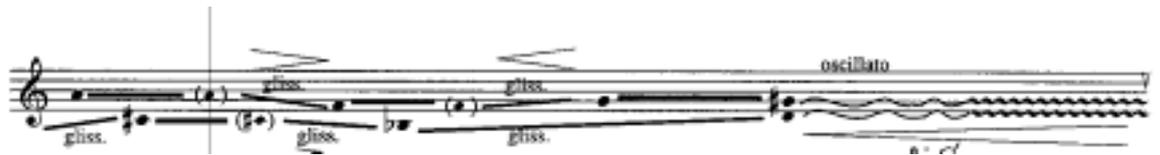
Esta "exposición" tan estrictamente estructurada, da paso a una *secuencia de enlace*, que comienza al final del pentagrama 7, con una transposición del elemento *b* en un semitono superior, que continúa con una célula de tercera menor, cuya naturaleza descendente la vincula de un modo muy estrecho con el elemento *b* y que, en *fff*, da paso a un diseño flexible en *staccato* y en *dim.* progresivo, hasta llegar a la célula de tercera menor *re-fa*, remarcada por un *pizzicato*, con la que termina el pentagrama 8 y en su conjunto, esta secuencia- puente, en un calderón de reposo.



## 2.2. Discurso flexible; pentagramas 9 al 11

Los siguientes tres pentagramas se presentan enmarcados en un lenguaje más abierto, de escritura sugerida más que perfilada, con *glisandi* en sonidos simultáneos que acentúan su sentido expresivo, debido al carácter interno del motivo, en el que aparecen también los cuartos de tono, como hicieran en la sección anterior. Si analizamos con detenimiento su discurso temporal, podemos observar que ya desde el pentagrama 9, el sonido superior dibuja un minúsculo intervalo, al fluctuar únicamente entre las distancias de un cuarto y tres cuartos de tono (*la -sol#, sol##*), etc.; mientras, el sonido inferior hace lo mismo, si bien, en esta ocasión, el marco de referencia ya no es de segunda, sino de tercera (*la do, do#, do ###*, etc.).

El intervalo de octava inicial va reduciendo su ámbito interválico, a través de distintas combinaciones, hasta llegar al tritono con el que se cierra este fragmento, con los mismos sonidos que antes formaban la cadencia, ahora con el sol alterado.



Estos sonidos mantenidos en *oscillato* junto a la breve cesura situada al final del pentagrama, señalan el fin de este motivo único, en constante transformación interválica, que ha constituido el segundo fragmento de *Tensió*.

Este proceder de simultanear sonidos arrítmicos, en intervenciones aproximadas de duración, hace que en el nivel de alturas, el oído no pueda establecer con facilidad "recursos de recuerdo" (para poner un ejemplo, el celeberrimo comienzo del *Allegro* de la *Serenata Nocturna*, de Mozart, con sus sonidos iniciales de I y V, que permiten al oído recordar inmediatamente la secuencia musical).

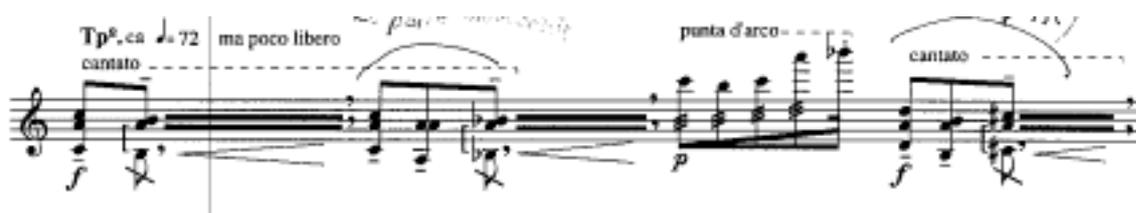
Por otra parte, a la dificultad de percibir nítidamente distancias de un cuarto o de tres cuartos de tono, se une como hemos dicho, la ausencia de parámetro rítmico alguno.

### ***2.3. Discurso motivico en pregunta - respuesta; pentagramas 12 al 19***

El pentagrama 12 comienza con un diseño que por su dibujo, podemos calificar de "antecedente" que de inmediato recibe su réplica o "consecuente".

Tanto en la organización interválica como en las alturas, podemos considerar estos nuevos motivos como la consecución del elemento presentado en primer lugar, con el que comenzaba *Tensió*, y que entonces sólo estaba esbozado.

Utilizamos la denominación de antecedente y consecuente no en el sentido estricto convencional, porque si bien las alturas que se repiten son las mismas, a la octava superior, (*do -si - do- la - si b*), el consecuente dibuja una curva en sentido contrario al antecedente. Por otra parte, la segunda parte del antecedente, (*do -la-si b*), es repetida cuando finaliza el consecuente, en una transposición exacta de segunda mayor.



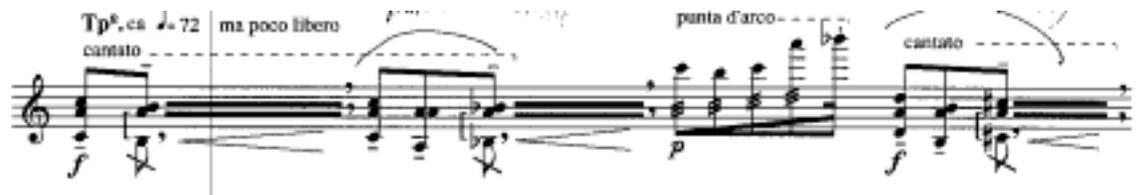
El antecedente aparece de nuevo en una octava inferior, en el inicio del pentagrama 13; ahora, es interpretado *col legno*, mientras que en su presentación era con *punta d'arco*. Este motivo fundamental, va a aparecer a lo largo de los pentagramas siguientes manteniendo su identidad y naturaleza, pero introduciendo modificaciones tanto en el orden de sus componentes, como en el de las alturas, siguiendo la premisa guinjoaniana de *homogeneidad en el contraste*, de la que vemos múltiples ejemplos en este trabajo; la continua transformación de un material común.

#### ***2.4. 1. Escritura mantenida; pentagramas 19 al 21***

Este clima de flexibilidad rítmica, al que se suman amplios diseños interválicos con trémolos, en el

pentagrama 16 y el 18, se rompe con la introducción del pasaje en *Maestoso e drammatico*, en el pentagrama 19, a partir del cual se establece una escritura vagamente barroca, en el sentido de sostenimiento de algunos sonidos. Esta ruptura se realiza en realidad, sólo en el parámetro de la escritura, con notación regular en figuraciones próximas a las corcheas y con notas simultáneas mantenidas, en una reescritura de contrapunto. Los motivos dibujados con esta escritura, son los mismos que se esbozaron al principio de *Tensió* y que se afirmaron nítidamente a partir del pentagrama 12, como podemos ver comparativamente.

a) pentagrama 12



b) pentagrama 19



Esta escritura, dibujada a modo de sucesión de diseños descendentes llega hasta el final del pentagrama 21, con la última aparición del motivo inicial del antecedente. Un *oscillato* suspendido en *ppp* cierra así este pasaje con un calderón, en el que se pone de relieve la continuidad motivica entre las breves secciones que conforman *Tensió*.

### 2.4.2. Continuidad motívica

En el mismo grado de intensidad da comienzo un nuevo tipo de escritura, muy contrastante respecto a lo anterior, a base de figuraciones ahora muy veloces y que, lejos de ser mantenidas, como en el fragmento precedente, apenas si se perciben los sonidos.

Si elegimos la gradación de matices como elemento configurador prioritario en esta parte de *Tensió*, -ya que los motivos son generados a partir de distintas combinaciones de los elementos presentados anteriormente-, nos encontramos con que el compositor procede en una gradual escalada de "tensión", que desde un apenas imperceptible *pp*, con el que se inicia el pentagrama 22, desemboca en el *ff* del pentagrama 41; así, del *pp* se pasa al *p* en el final del pentagrama 25; al *mp* y *mf*, al principio y final del pentagrama 28 respectivamente, al *f* en el 35 y por fin al *ff* en el 39.

### 2.5. La aparición del elemento acórdico; pentagrama 22 al 38

Este discurso, se ve interrumpido bruscamente por un elemento "acórdico", que, en *f* y en *pizz.*, interrumpe aperiódicamente la marcha del discurso como veremos, como ocurría en *Dígraf*, obra para piano de 1976.

Así, en el pentagrama 22, aparece el primero de los motivos, que procede de diferentes interversiones del elemento que hemos considerado antecedente, (ver pentagrama 12), y que volvíamos a encontrar iniciando el *Maestoso*.

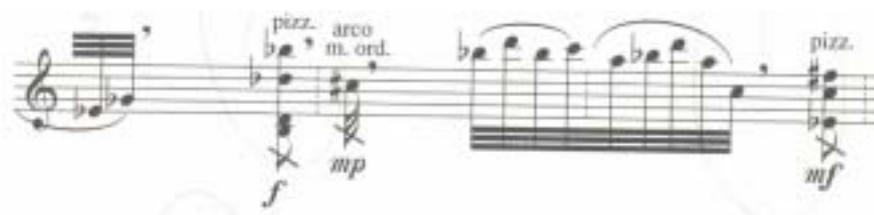


Este motivo se presenta con la misma organización numérica, formado siempre por seis sonidos (una vez más, el número 6 como principio numérico organizador, como al principio de *Tensiô*), con dos únicas excepciones; en su quinta aparición, son 12 los sonidos integrantes del motivo, y en la última, son 2. Hasta la llegada del elemento que hemos denominado "acórdico", este motivo se interpreta con cesuras que lo separan entre sí, y con una duración de un segundo por cada motivo.

Por otra parte, este elemento aparece en 12 ocasiones con sus respectivas variantes, hasta que el discurso es interrumpido por el elemento acórdico. Por su parte éste, también separado de los motivos anteriores por cesuras y siempre en *forte* y matizaciones del *forte* en *pizzicato*, está integrado en un principio por cuatro sonidos,



y va a condensarse progresivamente, llegando a estar constituido por tres sonidos, como en el pentagrama 28,



luego por dos, -pentagrama 31- y finalmente por uno, como en el pentagrama 34.



También es importante señalar que, en su primera intervención (como elemento de cuatro sonidos) aparece en seis ocasiones, -desde el pentagrama 24 hasta el 28-. Cuando el elemento es de tres sonidos, se presenta también seis veces; -desde el pentagrama 28 al 31- siguiendo esta lógica constructiva, cuando el motivo está integrado por dos notas, Guinjoan lo hace sonar también en seis ocasiones, - desde el final del pentagrama 31 al final de 33- lo que ocurre también cuando está formado por 1, - desde el 34 al 38-.

Así llegamos a los pentagramas 39, 40 y la mitad del 41, que funcionan como puente tensional para el *malinconico e espressivo*, marcado por la presencia de pequeñas distancias interválicas, que dan paso al *scherzando vivacissimo*.

## ***2.6. Virtuosismo en Scherzando; pentagramas 43 al 46***

Desde el arranque, el *scherzando*, se presenta como uno de los momentos más brillantes de la partitura, que exige del intérprete una total claridad de ejecución, exactitud en el ataque, velocidad y destreza; comenzando en *mp* va *crescendo* poco a poco; la tensión se acentúa al llegar al pentagrama 45, donde se repite la escritura que Guinjoan utilizó en los pentagramas 9 y 10, si bien el resultado

sonoro es ahora completamente distinto, debido al contexto formal en el que se encuentra.



Escritas ambas líneas en cuartos de tono, como en la primera parte de *Tensió*, el dibujo inferior asciende progresivamente, (a diferencia del pentagrama 9), mientras que el superior, fluctúa en un juego de ámbito de tono.

Siguiendo con los puntos de semejanza y diferencia, en ambas ocasiones se desemboca en una sección con indicaciones temporales claras, ya que si en el primer caso se llegaba a la segunda parte de *Tensió*, el *maestoso e drammatico*, ahora, da paso al final de la obra. Así, al finalizar el pentagrama 46 y dar paso al  $Tp^0$  ca negra = 60, lo primero que escuchamos es la reaparición del motivo que denominamos "antecedente", en otra dinámica y sentido expresivo, y que en cierto modo, nos indica que comienza la reexposición del material anterior, en un descenso progresivo de tensión, que desde la saturación acústica del pentagrama 47, conduce al *pppp* del final, con otra aparición del motivo de mayor peso funcional de *Tensió*, el motivo antecedente, que se localiza al final de la obra.



### **3. A modo de conclusión**

#### **3.1. Lo que supone Tensión para un solista**

Esta obra para violín tiene muchos puntos en común con otras obras para instrumento solista de Guinjoan, como es el caso de las pianísticas analizadas en lo que fue nuestro trabajo de investigación, y que, como ya dijimos, habiendo sido publicadas, no hemos considerado oportuno incluirlas en esta tesis; entre ellas, destacamos sin duda la extraordinaria riqueza de recursos técnicos y expresivos que emplea en una sola obra.

Entre ellos y de un modo sintético, resumimos que se requiere del intérprete una gama de nueve matices, que va desde el *pppp* hasta el *fff*. En cuanto al ataque, trece acercamientos diferentes requiere esta obra, desde el modo ordinario, hasta el *pizz.*, pasando por *oscillato*, *senza sordina*, *non vibrato*, *legato*, *non legato*, *sul ponticello*, *arco*, *marcato*, *punta d'arco*, *col legno*, o *sul tasto*.

Además, todo ello se produce en un contexto estético cambiante, que busca la creación de tensión a través de los distintos elementos concitados en la obra, desde el *dolce*, al *malinconico e espressivo*, *con fuoco* o al *dramatico*.

Las dificultades interpretativas de la pieza, junto al resultado sonoro obtenido la sitúan en una posición de obra exigente en cuanto a planteamientos creativos, y de cara al intérprete, en cuanto a las posibilidades de expresión.

#### **3.2. Lo que supone Tensión en el catálogo guinjoaniano**

Dado que el título de la obra condiciona tanto el proceso creativo como el resultado sonoro, podemos decir

que esta pieza tiene una especial significación en la particular búsqueda creativa de Guinjoan, en cuanto al planteamiento de un reto teórico y la necesidad de resolverlo musicalmente. Así, y para generar tensión en el momento exacto y con unos motivos recurrentes, Guinjoan emplea unos **factores de progresión directos** (matices, dinámica, ataque y textura) y otros **indirectos** (elementos temáticos y motivicos) que, asociados a los primeros<sup>45</sup>, dan como resultado la obra.

También destacamos la puesta en obra del **principio de contraste expresivo** dentro de la homogeneidad motivica, y de la subsiguiente trayectoria de transformación de ésta; la **primacía del sonido en movimiento** sobre el sonido estático; la combinatoria de **escritura flexible** con otra controlada, **la relación lógica de los elementos configuradores**, definidos en el análisis con los momentos importantes y cadenciales del discurso y por último, **la actualización de procedimientos compositivos** propios de momentos históricos anteriores.

---

<sup>45</sup> Como es el caso del *elemento acórdico*, asociado siempre a la misma dinámica.

## ***RECORDANT A ALBENIZ***

Partitura para piano, *Recordant a Albéniz* fue escrita en Barcelona en 1995, siendo estrenada el 27 de Septiembre de ese mismo año por el pianista Ananda Sukerland en el marco del XI Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante. La obra ha sido grabada por R.N.E y se encuentra publicada formando parte del *Album de Colien*, en Ediciones Cecília Colien Honneger.

### ***Comentario analítico global***

Para la elaboración de este comentario, que no es un estudio analítico en extensión, nos hemos basado en los hechos sonoros que fundamentan la obra y que posibilitan un mejor acercamiento a la partitura, desde el momento en que se detiene en sus elementos definidores principales.

Así, ya el título de la obra tiene un cierto efecto evocador, manteniendo cierta afinidad con algunas de las características del lenguaje pianístico de Albéniz, como es por ejemplo el uso de pedales, la particular explotación rítmica o la escritura compacta.

Desde un punto de vista morfológico, la partitura comporta una sucesión de secciones: una introducción, que podemos denominar A, una exposición, B y C, un desarrollo de estos elementos precedentes, D y por último, un elemento conclusivo que sirve de Coda.

La **introducción**, que ocupa únicamente los ocho primeros compases, se inicia con una célula rítmica, que procede del trabajo sobre los modos, tan común al Guinjoan de la última época. En este caso, la célula principal se obtiene del modo cromático que parte del "la" natural, siempre a través de un ritmo ternario de 6/8, que aparecerá a lo largo de toda la pieza como elemento de cohesión interna global.

Los seis primeros compases de la exposición, B, están compuestos por una célula melódica de tres sonidos que se

repite mediante una ampliación interválica progresiva, lo que tiene lugar hasta el compás 14.

A partir del compás siguiente, esta célula vuelve a aparecer, si bien en esta ocasión en forma retrogradada y siempre cambiando su configuración rítmica, e inversamente a como había aparecido con anterioridad, es decir, en disminución progresiva interválica hasta el compás 20.

Resulta interesante también constatar cómo este entramado se entreteje también con otro elemento diferente, las dos escalas que, posteriormente llegarán a formar una escala cromática.

La continuidad temática en toda la exposición queda asegurada al utilizar la misma célula en el grave que se desplaza invertida.

El **desarrollo**, D, resulta un tanto breve en proporción al resto de la obra y se caracteriza por contar como soporte principal la célula rítmica anteriormente explicitada, que suena a través de ampliaciones o contracciones progresivas formadas por acumulación o eliminación gradual de corcheas.

Por último, el elemento que interviene como *Coda* se repite varias veces con el fin de otorgar un carácter conclusivo a la pieza.

## ***AB ORIGINE***

Es una de las obras orquestales más conocidas del catálogo guinjoaniano; entre otras cosas, *Ab Origine* da título al único libro escrito por el compositor <sup>46</sup>.

*Ab Origine*, obra para orquesta sola, fue compuesta en Barcelona, en 1974, y estrenada el 30 de Marzo del mismo año en el *Palau de la Música catalana*, por la orquesta Ciudad de Barcelona y bajo la dirección de Antoni Ros-Marbá.

La obra ha sido grabada por RNE, Audiovisuales de Sarriá - FMC, por la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña, dirigida por Josep Pons y ha sido publicada por EMEC (Madrid).

En las clases magistrales que Guinjoan dio en Santa Bárbara, California, Guinjoan habló en una de la sesiones de esta obra. Reproducimos a continuación sus palabras, ya que ha sido, -hasta el momento-, su última explicación sobre *Ab Origine*. De ésta dijo que, *a pesar de los 25 años de existencia de esta obra, continúa siendo una de sus obras preferidas. Escrita en un solo movimiento, la obra pretende aunar los más diversos lenguajes, a partir del ruido, utilizando para ello el sistema microtonal, pasando por procesos tonales y seriales. La trama orquestal gira alrededor de la percusión, y así, la primera sección equivale a una lucha entre el ruido y el sonido.*

Guinjoan ha escrito en su libro *Ab Origine* una interesante visión de esta obra<sup>47</sup>, que nos permite acercarnos a su composición, con los ojos del compositor. Reproducimos a continuación los fragmentos más importantes y que nos permitirán formar unos elementos de juicio previos a la escucha.

---

<sup>46</sup> Guinjoan, J. *Ab Origine*. Ed AMBIT, S.A. Barcelona, 1981.

<sup>47</sup> *Op. cit.*, pág 66.

Dice Guinjoan que la trama orquestal de *Ab Origine*, escrita en un sólo movimiento, gira alrededor de la percusión, que juega un papel fundamental. Aparte de los timbales y otros

instrumentos anexos, ésta comporta 12 cajas y doce metales. En sus respectivas equivalencias de sonidos con los 12 semitonos y cuartos de tono, el primer grupo emite 12 frecuencias distintas empezando con cuatro bombos en posición horizontal (o tambores africanos) y siguiendo, 2 tom-toms, un tambor, una "caisse claire" y cuatro bongos. Las 12 frecuencias o alturas del segundo grupo de ruidos integran tres tam-tams, 3 gongs y seis platos. Mientras las cajas trazan los puntos o ritmos, los metales establecen las líneas, ya sea en trémolos o bien en resonancias".

También expone el compositor el diferente concepto de desarrollo que esta obra tiene implícita; así, " la morfología se puede definir como una especie de estructura polidimensional en la cual giran y se desplazan varios fragmentos o "personajes sonoros" preestablecidos. Son precisamente estos puntos de referencia para la "escucha" los que establecen el desarrollo, superponiéndose, afrontándose o separándose según aumentación o contracción de los parámetros.

Su movilidad está concebida dentro de un ámbito preferentemente espacial parecido a una estructura planetaria. En ella van apareciendo o desapareciendo las referidas secuencias que, manteniendo siempre su estructura interna, cambian de fisonomía según las alturas y timbres".

Sobre la naturaleza de *Ab Origine*, Guinjoan manifiesta que: "pese a la existencia de algunos elementos flexibles, *Ab Origine* es una partitura en la cual toda la trama se desarrolla bajo el más riguroso control. Aparte de algunos *solí* (particularmente en la percusión), la orquesta está concebida y tratada como un gran conjunto de cámara, en la que cada una de las familias instrumentales tiene una función propia, fusionándose a la vez entre sí".

## **1. COMENTARIO GENERAL**

### **2. Planificación formal**

Como hemos dicho, *Ab Origine* es una composición orquestal escrita en un solo movimiento, que está dividido en cuatro secciones.

La primera sección, *Agitato*, presenta en una visión general, la exposición de todo el material sonoro, con la subsiguiente transformación del ruido en sonido, bajo una forma de magma continuo y orgánico, con procesos acústicos globales y momentos de inflexión marcados por la imprecisión sonora.

En la segunda sección, en *Moderato*, se presenta la afirmación melódica del motivo temático principal, con doce transposiciones de la serie dodecafónica en superposición de acordes perfectos.

La tercera sección, *Agitato* de nuevo, deviene a modo de desarrollo precedido por una serie de procesos acústicos globales, en su estado inicial, a los que se suma un *solo* de percusión. Esta sección simboliza un todo sistemático, como si de un cosmos planetario se tratara, construido con una especie de interrogación con ampliación vertical y horizontal simultáneas.

Por último, la cuarta sección, en *Moderato*, retoma el material presentado en forma recopilatoria, cerrando el círculo sonoro con la confirmación de la célula principal, que actúa a modo de respuesta.

### **3. Construcción formal**

Guinjoan planificó de un modo sistemático y extremadamente controlado todos los parámetros constructivos que intervienen en la obra, mediante una serie de matrices a través de las cuales se da forma a la obra. En ellos, puede apreciarse por una parte, el trabajo que en la partitura va a desarrollarse a partir de una serie completa de 24 sonidos en cuartos de tono, junto a varios ejemplos de relaciones interválicas determinantes en la pieza, entre los que destacamos la espacialización en desplazamiento progresivo de elementos esenciales, junto a otros motivos de calado temático.

## ***AMBIENT N° 1***

Obra para orquesta de cuerda, fue escrita en Barcelona en 1977 y estrenada ese mismo año, en el *Palau de la Música catalana* por la Orquesta Catalana de Cámara, dirigida por Gonçal Comellas. *Ambient n° 1* ha sido grabada por RNE-Catalunya Ràdio y editada por la Editorial de Música Española Contemporánea.

En 1980 el autor revisó y amplió la obra, interpretándose en el mismo año la versión definitiva para conjunto de cámara con los *Solistas de Catalunya*, bajo la dirección del propio Guinjoan.

Posteriormente, *Ambient n° 1* fue estrenada en su versión orquestal en el *Teatro Rreal* en 1982; en esta ocasión, la interpretación corrió a cargo de la Orquesta Nacional de España.

La última interpretación hasta el momento es la llevada a cabo por la Real Philharmonía de Galicia, dirigida por Edmón Colomer, en Mayo de 1998.

El propio compositor escribió el programa de mano para el estreno del *Real*, que reproducimos en su parte fundamental, ya que ofrece un acercamiento contextual de extraordinaria importancia.

### ***1. Visión de conjunto***

*Ambient n°1* ha sido concebida para once partes o voces y partiendo de esta plantilla, ofrece otras dos interpretaciones que la doblan exactamente para mantener el requerido equilibrio. Así, la segunda comporta 22 cuerdas mientras que la versión final aglutina una plantilla de 44 cuerdas, es decir, 12 primeros violines, 12 segundos o violas, 8 cellos y 4 contrabajos. El lenguaje es libre, pero sin olvidar los fugaces

destellos microtonales (cuartos de tono); en la primera parte, todo está basado en el intervalo de tercera menor.

Consta de un sólo movimiento, si bien no está presidido por la uniformidad de concepción, sino que en él se suceden secciones cuyo carácter es contrastante tanto en su textura como en las indicaciones métricas utilizadas. Así podemos considerar la existencia de una división morfológica en tres partes, constituyendo la central el núcleo en importancia.

La primera (en la que a través de su densidad sonora ya se perfilan todos los elementos) culmina en una amplia secuencia de escritura flexible, con lo que podemos establecer formalmente dos subpartes en esta sección, diagramadas por la escritura contrastante: una de escritura fija hasta el compás 73; otra, de flexibilización progresiva, que comienza con un 4/4 en el compás 74 y que se extiende hasta el compás 88, lugar en el que la música adquiere plena libertad en cuanto a su configuración flexible, extendiéndose en este tipo de escritura hasta el inicio de la segunda sección.

La segunda sección comienza en el *Vivo* del compás 89, siendo eminentemente rítmica; está rigurosamente estructurada con el fin de lograr mediante desplazamientos de unos elementos preconcebidos un máximo de tensión.

Aquí todo se concreta a través de juegos imitativos de la célula motívica principal, hasta llegar a una zona de reposo donde destacan leves insinuaciones líricas, así como la combinatoria tímbrica que en realidad es también protagonista de toda la partitura.

En el compás 228 *Agitato*, comienza la última sección, derivada en muchos aspectos de la segunda, donde *Ambient n° 1* pretende alcanzar el punto máximo de ambientes y contrastes.

Las secciones centrales **B** y final, **C**, cuentan también con una serie de subpartes, que en este caso no se establecen por el uso de una escritura diferente, sino por su configuración interna; así, la sección central es la más rigurosa desde el punto de vista estructural, rigor que "cede" en el *Quasi Lento*

del compás 195, lo que puede llevarnos a considerar esta nueva y breve microsección como el inicio episódico de una nueva, la tercera; sin embargo, su carácter más bien resolutivo, su dinámica en reposo y su carencia de desarrollo nos inducen a considerarla como parte final más que como inicio de C.

Así, en el compás 195 arranca C, con unos compases a modo de preludio, que dan paso finalmente al *Agitato* del compás 228, verdadera última sección.

Podemos concluir resumiendo que esta obra pretende fusionar con lógica distintos procedimientos, partiendo de la tradición, hasta llegar a la música flexible a través de la visión del autor, con un único fin musical-expresivo, capaz de mantener el interés del oyente a lo largo de la audición.

## ***2. Análisis de estructuras***

En esta obra, vamos a proceder a anteponer el análisis estructural al descriptivo, porque es a través del primero que la composición toma cuerpo definitivo, y es el que otorga principalmente coherencia a la partitura; así, se suceden varios diseños que incardinan las tres secciones de que consta el movimiento único de *Ambient n° 1*.

### ***2.1. Presentación de las entidades estructurales***

a) motivo principal, de naturaleza melódico-interválica, constituido por dos células seguidas, la primera de tercera menor, y la segunda de tercera mayor invertida (sexta menor). En el ejemplo siguiente, corresponden a los compases 16 y 17 y se sitúan en las violas.



Este motivo se presenta en la primera sección de un modo introductorio, pero es en la segunda, donde adquiere un mayor relieve, a través de varias transformaciones celulares, siendo en la última sección donde alcanza toda su expresión.

**b)** motivo de carácter secundario, que aparece únicamente en la segunda sección, formado por una sola altura repetitiva en sobreagudo, de naturaleza rítmica y constituido por tresillos siempre en *pizz. al pont.*

Este motivo cuenta además con la particularidad de que aparece en cuatro ocasiones, siempre iniciando el 2/4 de la segunda sección.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is marked with a tempo of 100. The music is in 2/4 time. The first section (measures 1-4) features a motif of a dotted quarter note followed by an eighth note, marked *mf* and *solé*. The second section (measures 5-8) features a motif of a dotted quarter note followed by an eighth note, marked *f* and *pizz. al pont.*. The third section (measures 9-12) features a motif of a dotted quarter note followed by an eighth note, marked *f* and *pizz. al pont.*. The fourth section (measures 13-16) features a motif of a dotted quarter note followed by an eighth note, marked *f* and *pizz. al pont.*. The score is marked with *solé* and *solé* in the first two sections, and *sol. E*, *sol. A*, and *sol. D* in the last three sections.

**c)** motivo desplazante asociado al anterior, de carácter también rítmico y formado por figuraciones sincopadas en *tallone* y *ff*. Este motivo, descendente por grados conjuntos,

forma entre sus notas extremas un ámbito de tercera menor; aparece en seis ocasiones, y cuenta con la particularidad de desplazarse progresivamente respecto al elemento *b*, mediante la aumentación gradual del valor correspondiente a una corchea.

Así, en su primera aparición, en el compás 103, se presenta inmediatamente respecto a *b*, en este caso, en los violines segundos.

101



En su segunda aparición del compás 115, se desplaza en una corchea, como podemos ver en el ejemplo.



*d*) motivo en *tremolo*, enmarcado siempre en 3/8, y que ocupa por completo cada aparición de esta medida rítmica en la segunda sección de *Ambient n° 1*. Este motivo, que aparece en 11 ocasiones, está siempre constituido por una figuración de negra con puntillo en oscilación superior e inferior de semitono, que culmina con un breve diseño rápido y flexible, a modo de precipitación en el ritmo binario.

Este motivo adquiere también un matiz constructivo aglutinador, ya que en su primera aparición, -compás 101- aparece en una sólo voz; la segunda vez, -compás 113- en dos, y así sucesivamente, hasta llegar en su última aparición en el compás 176 a la incorporación de todas las voces, con la consiguiente densificación textural, conseguida mediante una progresión estructural del citado elemento.

#### 1) Primera aparición del elemento *d*, compás 101.

2) Quinta aparición, en el compás 143.



A musical score snippet showing three staves: Violin (Vclle), Viola (Vcllo), and Cello/Bass (C. B.). The Violin staff has a dynamic marking of *tr. mm.* and a *Pizz.* marking. The Viola and Cello/Bass staves also have *tr. mm.* and *Pizz.* markings. The music is in a 2/4 time signature.

e) elemento flexible, que se presenta únicamente en la primera sección en el compás 15, asociado siempre a una dinámica concreta, *batutto*, como podemos comprobar en el ejemplo correspondiente al compás 55.



A musical score snippet for the Violin (Vclle) part, measures 55-57. The first measure is marked *non vibrato*. The second measure is marked *batutto* and *f*. The third measure is also marked *batutto* and *f*. The music is in a 2/4 time signature.

f) pedal sobre el sonido *la*, subyacente en toda la composición, especialmente en la primera parte, y que alcanza un máximo relieve desde el compás 30, como podemos ver en el ejemplo.

g) Simultaneando su presencia con los diseños que acabamos de indicar, se encuentra la célula interválica de tercera, motivo nuclear presente en toda la composición, inmanente a toda la obra guinjoaniana, como si de una "respiración estructural", o una seña de naturaleza se tratara, como por ejemplo en el compás 14 en violas, cellos y bajos, en el compás 90, en primeros violines y compás 50 en violines segundos, como en el ejemplo.

50

## ***2.2. Análisis motivico descriptivo***

### ***2.2.1. "Intencionalidad" textural***

El título que el compositor ha otorgado a la obra subraya la intención de obtener una gama lo más abierta posible de "ambientes" sean estos musicales, o tengan su referente fuera del mensaje musical, para lo cual ha sido necesario la manipulación del sonido mediante la aplicación de numerosas técnicas instrumentales conocidas hoy en día, al margen de la manipulación asistida por ordenador. El resultado es de una amplia gama de matices conseguidos por el uso virtuosístico de los instrumentos.

La agrupación instrumental escogida por Guinjoan es únicamente la familia de cuerdas, con lo que las posibilidades texturales están, de entrada, más cercanas a la homogeneidad tímbrica que a la multiplicidad. Durante toda la composición nos mantendremos en un timbre controlado y matizado, en la línea que acabamos de mencionar.

Sin embargo, y a pesar de esto, el compositor se propone obtener el máximo número posible de ambientes y contrastes, para lo cual, la obra comienza de un modo casi imperceptible, en el *mi* grave del contrabajo, con oscilación de cuarto de tono en ambas direcciones, hacia el agudo y hacia el grave.

Esta sonoridad en concreto, de la más "simples" que se pueden obtener en la paleta musical, se va progresivamente densificando, con una entrada graduada de más sonidos oscilantes, a lo que se suman sobreagudos controlados + armónicos, en los primeros violines.

Es digno de resaltar el sonido delicado y puntillista, como de gotas de agua que se logra desde el compás 20 en los anillos situados en los violines primeros, y del efecto de extrañeza que causa su aparición simultaneada con las

cuerdas graves, más descarnadas, en una microinterválica de valores amplios, sobre la que se apoyan sucesivas terceras mayores y menores.

The image shows a musical score for a string quartet and piano. The score is divided into two systems. The first system (Measures 25-27) features the string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) playing a series of chords. The piano part is marked *ppp* and consists of a single low note (C2) held as a pedal point. The second system (Measures 28-30) continues the string textures, with the piano part becoming more active, marked *f* and *ppp*. The score includes various dynamics such as *ppp*, *f*, and *ppp*, and includes markings like *alla parte* and *molto rit.*

La entrada de sonidos es progresiva, hasta que asistimos en el compás 25 a una serie de diseños que se repiten (modificando el orden de sus componentes), manteniendo y aumentando gradualmente la tensión sonora. Esta tensión, se mantiene por espacio de seis compases, acrecentada por el uso de una sólo nota a modo de pedal, el *la*, iniciado en el contrabajo, en el compás 28, y que en diferentes

combinaciones rítmicas y de altura, que va desde los sonidos graves, asociados a una amplia duración en blancas y negras a los agudos en semicorcheas, expandiendo así la textura global, como puede verse en el ejemplo anterior relativo al diseño e.

El compositor decide adelgazar esta textura a partir del compás 35; así, en el compás 37 y después en el 38, aparece una célula motívica en parejas de voces, primero en los contrabajos y violoncellos, y después en violoncellos y violas, que sobresale del entramado general y va asociado a una cadencia de ámbito de tercera menor, que desciende progresivamente en los instrumentos graves.

The image shows a musical score for five string parts: Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses. The score is divided into measures, with a circled rhythmic motif appearing in pairs of voices (e.g., Violins I and II, Violas and Cellos) starting around measure 37. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *p*, and *f*, and performance instructions like *solo arco*, *sol tasto*, and *particello*. The motif is associated with a cadence of a minor third, which descends progressively in the lower instruments.

De aquí salta a los primeros violines en el compás 43, ya no sobre el *do*, sino sobre el *re* y después a violines segundos en el 47, sobre el *si b*. Este diseño se reconoce auditivamente como el mismo, ya que no cambia su disposición interna interválica ni dinámica, siendo el único parámetro en transformación, el rítmico. Este motivo se va desplazando progresivamente, como podemos ver si comparamos el ejemplo anterior, con este, correspondiente al compás 43.

The image shows a musical score for three violins, labeled Vl. I, Vl. II, and Vl. III. The score is divided into measures, with a box containing the number '40' at the top left. The notation includes various performance instructions such as 'Pizz.', 'arco', 'Pizzicello', 'arco normal', and 'gliss.?'.

Con ello se otorga continuidad a la sección, ya que el oyente reconoce que se encuentra escuchando un motivo que procede de la misma inspiración matérica. Una célula cromática de segunda menor reaparece en el compás 54 de modo ascendente en el primer *divisi* de los primeros violines y en el segundo y tercero, descendente, como un minúsculo espejo reflejado, adquiriendo una importancia casi autónoma dentro del discurso con lo que la escritura microinterválica se va alternando con la flexible, en una amalgama de procedimientos y como no, de ambientes.

Los nuevos elementos se presentan al lado de los anteriores, especialmente de los más destacados, como el pedal de *la*, en los compases 58 y 59 en las violas, el elemento flexible en el 55 o la reaparición de la célula cromática en las violas en el compás 60, con una oscilación sonora final; sin embargo, un nuevo motivo es resaltado por encima de los demás; éste, aparece además tres veces, en tres formulaciones diferentes, tanto en altura como en diseños rítmicos y en disposición instrumental, contribuyendo así a la creación de ambientes diferentes a partir de la misma formulación motívica. Sin embargo, en las tres ocasiones "canta" sólo y es reconocido como el mismo en el nivel de la escucha; se localiza a partir del compás 62.



El entramado textural se va formulando de un modo cada vez más expresivo, ya que inmediatamente después, desde el compás 68, aparece el fragmento que, con una escritura rígida y exacta, anuncia, aporéticamente, la llegada del fragmento flexible; los primeros y segundos violines repiten la célula estructural de segunda menor, que había aparecido anteriormente en los mismos instrumentos agudos, en los compases 53 al 55. En la altura, no hay oscilación ni cambio a lo largo de estos seis compases, aunque no ocurre así en el parámetro rítmico, cuya organización está férreamente estructurada como único elemento cambiante siempre, siendo éste el elemento de contraste, portador de la heterogeneidad discursiva del fragmento.

Es de esta manera, con sonidos pedales en sobreagudos y células interválicas en las que prima la distancia de semitono, como llegamos al compás 74, en *ff*, con el que se da paso a la flexibilización controlada. En una medida global de 4/4, comienza un desarrollo muy conciso y sobrio, con una única corchea en cada división temporal, en *pizz. glissando* y *pizz. vibrato*, con lo que se acentúa la sensación de construcción austera en cuanto al número de sus componentes y puntillista, ya que se incide en todo este fragmento en la concisión textural.

The image shows a musical score for Violins I and II, measures 74-77. The score is in 4/4 time, marked 'I Tempo'. It shows a rhythmic pattern of eighth notes with various articulations like 'pizz.', 'gliss.', and 'vibrato'. The notation is dense and rhythmic, with many slurs and accents. The score is written for Violins I and II, with the first violin part on the top staff and the second violin part on the bottom staff. The music is characterized by a steady eighth-note rhythm with occasional glissandos and vibrato effects.

Dicha concisión sólo se rompe momentáneamente por sendos *glissandi* de larga duración en cellos y primeros violines, a partir del compás 80, precedido por una precipitación en los primeros violines.

Destaca este episodio por su contrastante ambiente de flexibilidad y apertura, como puede verse en el ejemplo siguiente, en el cambio de escritura que se produce en el compás 80.

The image shows a musical score for Violins I and II, starting at measure 80. The score is written for two staves, VI. I and VI. II. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score is divided into two parts by a vertical dashed line at measure 80. The first part (measures 75-79) is marked '(Pizz) al pont.' and 'arco'. The second part (measures 80-84) is marked 'arco' and 'gliss. lent.'. The VI. I staff has a 'cresc.' marking at the end of measure 84. The VI. II staff has a 'con ard.' marking at the end of measure 84. The score ends with a 'luziosa sempre' marking and a 'pp' dynamic marking.

Desde aquí, el motivo que ocupa cada *unidad métrica* (pensada ésta como fragmentación del compás en un

contexto pre-flexible) ya no es de una sola nota, sino que alternan motivos de dos, tres, cuatro y cinco miembros, aunque todos ellos de brevísima duración, que desaparecerán posteriormente, en la parte flexible.

### ***3. Escritura flexible: grafización aproximativa***

A partir de aquí se combinan las dos escrituras, desembocando en una nueva sección, que comienza en el compás 88, escrita mediante unos diseños muy libres, partiendo de anillos multi-instrumentales, cuya única indicación es la dirección hacia el agudo o al grave, que debe hacerse en *gliss.* De toda esta microsección, destaca la riqueza en la combinación y naturaleza de las grafías, escritura abierta por el compositor a la creatividad del intérprete, quien a estas alturas de la composición, "improvisará" siempre dentro de unas líneas generales muy cercanas a las anteriores. Después, da comienzo una zona entera escrita en una textura de anillos, reproducida en todas las cuerdas.

Por lo característico y personal de las grafías indeterminadas, reproducimos a continuación este pasaje inicial, en el que domina sobremanera la idea contrastante, la búsqueda por igual de lo ascendente y descendente, en una amplia gama de matices dinámicos, y la distinta manera de hacerlo, en distintas propuestas, que se desarrollan por espacio de un "encuadre-compás".

The image shows a page of handwritten musical notation for a string ensemble. At the top, the title "Suivre les lignes du chef" is written in cursive, followed by "tutti piano armonico". The score is organized into three measures, each marked with a circled number (1, 2, 3). Each measure contains multiple staves for different string parts. The notation is highly graphic, featuring many slurs and wavy lines that indicate glissandos. Dynamic markings such as "pp", "p", "mf", and "f" are interspersed throughout the score. The handwriting is fluid and expressive, reflecting the "flexible" nature of the composition.

Este es sin duda uno de los momentos de mayor pregnancia climática, a la que se llega desde el *pp* inicial, densificando la textura en todas las bandas, en *fff*, con lo que se adquiere un relieve sonoro enormemente contrastante con lo que venía siendo la composición hasta el momento. En este mismo sentido, la escritura evoluciona desde la imprecisión de alturas de los primeros compases, hasta la determinación sonora en anillos, de los que encontramos su máxima expresión en la página 27.

Este pasaje de conducción sonora finaliza suavemente apagando los sonidos en *dim.*, hasta llegar al contraste del *Tempo giusto* o desarrollo, en *Ambient n° 1*.

### ***Segunda sección***

En esta segunda sección, se evidencia el motivo principal que únicamente fue anticipado en la primera parte. Como elemento genérico de contraste cabe señalar respecto a la sección anterior, la utilización de una escritura exacta en altura, ritmo y empaste, que exige una perfecta simbiosis y exacta compenetración entre todos los instrumentos.

Reaparece la célula generadora de tercera como elemento globalizador de continuidad, que ya conformaba gran parte del discurso de toda la sección inicial, y que forma parte del pulso vital de la obra, prodigándose con insistencia desde las primeras notas de este *desarrollo*.

Como ejemplo, cabe mencionar la sucesión de terceras encadenadas de los compases 90 y 91, cuya importancia se evidencia al desencadenar casi "canónicamente" una sucesión de motivos temáticos, de la célula principal, que van perdiendo un compás, en cada una de sus apariciones, - presentadas del agudo al grave, como veremos más adelante -, anunciando de esta manera la reducción de estructuras que acontece desde el compás 89, a un nivel funcional mayor.

Así, desde el mencionado compás, la escritura en 2/4 se desarrolla por espacio de 12 compases, hasta que el elemento presentado como *d* aparece en un único compás de 3/8, rompiendo así la continuidad métrica.

Esta alternancia de estructuras se establece desde el parámetro rítmico, siendo las *microsecciones binarias móviles o desplazantes*, y las *ternarias inmóviles o fijas*. En efecto, ésta es la característica más importante que atañe a la configuración estructural de esta segunda parte; de esta manera, el discurso emprendido en 2/4 se haya presidido por la presencia de los motivos *b* y *c*, mientras que el elemento *d* ocupa por completo los compases en 3/8, como podemos ver en el ejemplo, correspondiente a los compases 98 al 103.

The image displays a musical score for measures 100 through 103. The score is written for multiple instruments, including strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses) and piano. The time signature is 2/4, but there is a significant metric change in measure 103 to 3/8. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *f*, *plac.*, *rit.*, *rit. al. mod.*, and *rit. A*. There are also performance instructions like *solé*, *rit. al. mod.*, and *rit. A*. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the measure number 100 is clearly marked at the top.

Este modo de construir la sección central, marcada por otra parte por la presencia de intervalos de tercera, aporta sin duda una mayor expectación anímica y una más amplia tensión respecto a los "ambientes" logrados en la primera sección: sosegado, lírico y después dramático.

También se introducen en estos pentagramas centrales unos diseños de ámbito interválico de cuarta, configurados a partir del motivo principal, con lo cual éste aparece constantemente, no solo de un modo ambiental, sino también como elemento de unificación y continuidad, como podemos observar primero en las violas, en el compás 153 y después en violoncellos y contrabajos.



The image shows a musical score snippet for Violin and Viola. The Violin part is on the top staff, and the Viola part is on the bottom staff. Both parts are marked with 'spiccato' and 'arco' (arco spiccato). The music is in a 2/4 time signature. The Violin part starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The Viola part starts with a quarter note G3, followed by a quarter note A3, and then a quarter note B3. The music is marked with a forte 'f' dynamic.

Volviendo a una visión más globalizadora, observamos más nítidamente la mencionada construcción métrica alternante del *Vivo*, en disminución progresiva.

Veamos así el esquema global:

Compás 89	12 compases en 2/4
Compás 101	1 compás en 3/8
Compás 102	11 compases en 2/4
Compás 113	1 compás en 3/8
Compás 114	10 compases en 2/4
Compás 124	1 compás en 3/8
Compás 125	9 compases en 2/4
Compás 134	1 compás en 3/8
Compás 135	8 compases en 2/4
Compás 143	1 compás en 3/8
Compás 145	7 compases en 2/4
Compás 151	1 compás en 3/8
Compás 152	6 compases en 2/4
Compás 158	1 compás en 3/8
Compás 159	5 compases en 2/4
Compás 164	1 compás en 3/8
Compás 165	4 compases en 2/4
Compás 169	1 compás en 3/8
Compás 170	3 compases en 2/4
Compás 173	1 compás en 3/8
Compás 174	2 compases en 2/4
Compás 176	1 compás en 3/8
Compás 178	Sección en 3/8





Una vez que el discurso en disminución del 2/4 queda reducido a un sólo compás, comienza una zona que contrasta completamente con la anterior, y que consideramos una especie de *postludio tensional*, dominado por la presencia de la célula interválica de tercera menor en los agudos.

Todos los instrumentos emprenden una misma "marcha" final: primero en *trinos*, después en *oscillato*-pedal que no podía estar realizado sobre otro sonido más que sobre el *la*, que culmina en cada voz en disminución textural progresiva, en un doble intervalo cruzado de tercera menor con su consiguiente sonoridad más que resolutiva, mantenedora del discurso, hasta el intervalo final, *do#- mi* en el contrabajo, y que podemos resumir en que cada grupo de violas, cellos y bajos, hacen a la vez una tercera menor ascendente y otra descendente). En el compás 195 aparece lo que podríamos denominar un preludio de la sección final, en *Quasi lento*, que enlaza con el fragmento anterior en cuanto al ambiente de reposo; la escritura se expande y apenas si aparecen breves células hasta el compás 200, donde resurgen en todas las voces diseños en *pizz.*, distribuidos en dibujos múltiples de anillos, que, tomando como eje los segundos violines, se desplazan hacia el agudo desde el segundo *divisi* de éstos y hacia el grave, desde el tercero.

The image shows a musical score for a string ensemble, specifically measures 195 through 200. The score is written for Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Contrabasses. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pizz.* (pizzicato) and *rit.* (ritardando). The score is arranged in a standard orchestral format with five staves. The measures are numbered 195, 196, 197, 198, 199, and 200. The music features complex rhythmic patterns and dynamic changes, reflecting the 'tensional postlude' described in the text.

Estos diseños se precipitan hacia un *ff*, para después recobrar el clima de reposo, con un cierto matiz expresionista, en una nueva e inquietante aparición del motivo principal en las violas, que "cantan" solas, remarcando así su importante papel, como podemos ver en el compás 205.



Este motivo reaparece posteriormente en los compases 208 y 215 siempre en las violas, acompañado de un lenguaje micro-tonal, cuya función es principalmente ornamental, en lo que se refiere al uso de los cuartos de tono, de *glissandi*, *oscillati*, etc., donde no ha lugar a saltos interválicos.

Así, hasta que en el compás 220, y en 2/4 aparece un puente de transición hacia la tercera parte en *Agitato*, que comienza como tal en el compás 228.

### ***Sección final***

Los motivos que centran estos primeros pasos de la sección final, en *Agitato*, habían aparecido ya con anterioridad, lo que recuerda que la pieza está escrita en un sólo y continuado movimiento.

Así, los encadenamientos sucesivos de motivos en ámbito interválico de cuarta en los violines, de los compases 228 y 229, habían aparecido en la sección central en el compás 154, en distintos instrumentos; por su parte, los segundos violines desarrollan, a partir del 234 el mismo motivo con un

ámbito global de cuarta, que había aparecido en el compás 37, y que retoman los cellos a partir del compás 240, poniéndose así de relieve los elementos que a lo largo de *Ambient n° 1* como único movimiento, han tenido una especial relevancia.

- a) motivo aparecido en la primera sección; compás 37 en violoncellos y contrabajos.

35

- b) motivo en segundos violines; tercera sección, compás 234.

Este discurrir a través de las transformaciones del motivo principal es la tónica dominante de esta tercera sección de *Ambien n.º1*. Así, cabe destacar cómo este motivo se concatena por grados conjuntos en los primeros violines, a partir del compás 248, recuperando el espíritu de escritura exacta de la sección central y los dibujos de cuartas que acabamos de ver.



También se recupera en el compás 274 el lenguaje percusivo con el que se inauguraba la sección central en *tempo giusto*; series rítmicas de tercetas, con un distinto diseño rítmico, que en el compás 278 dan paso a una nueva variación del motivo principal en el contrabajo en el 278, penúltimo del ejemplo.



A partir de esta única voz, se van incorporando en sucesivas entradas el resto de la plantilla instrumental, a base de entretrejer diseños tématcos derivados del motivo principal.

Esta escritura se precipita con un *poco a poco accelerando*, y llega muy amplificad a *Agitato* en *a tempo* del compás 293, desde el punto de vista interválico y textural, donde cada instrumento recibe el mismo trazado rítmico y melódico, derivándose de ello un ambiente homogéneo en el doble parámetro de la duración y la altura. Sin embargo, este es verdaderamente el antecedente del último *accelerando* de *Ambient n° 1*, caracterizado por su marcadísimo ritmo ternario a base de terceras, que se precipita en el *Presto* final, de escritura exacta en 2/4.

Súbitamente, y cuando éste parece ser el final, devienen cinco compases en *Doppio piú Lento*, con el que finaliza la amalgama de ambientes de esta partitura.

#### **4. APUNTE AMBIENTAL**

La extraordinaria gama de matices no sólo aporta color al instrumento-soporte, en este caso, a la familia de cuerdas, sino que fundamentalmente crea este universo de ambientes; es decir: los matices y el modo de tocar cada instrumento no sólo *contribuye* a la expresión de ambientes, sino que también los *crea*. Asistimos en esta obra a la co-creación del discurso, más que a la ornamentación de éste.

Estas palabras nos remiten indefectiblemente a la cuestión de la importancia que Guinjoan otorga al trazado tímbrico de sus partituras, aspecto este que, dada su importancia como configurador en gran medida del estilo compositivo del compositor, estudiamos en cada obra en concreto y

exponemos nuestras personales apreciaciones de su uso en un capítulo específico.

## **TRAMA** <sup>48</sup>

Esta obra sinfónica fue compuesta en Barcelona en 1983. Se estrenó un año más tarde, en el *Teatro Real*, siendo la orquesta encargada de ello la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española, bajo la dirección de Max Bragado Darman.

*Trama* ocupa un destacado lugar dentro de la producción compositiva de Guinjoan, ya que obtuvo el Premio de Composición *Reina Sofía* en 1983, otorgado por la Fundación *Ferrer Salat* en la primera edición de este galardón, estando dedicada a su Majestad la Reina Doña Sofía. *Trama* fue asimismo seleccionada por Radio Nacional de España para participar en la Tribuna Internacional de Compositores de la UNESCO, que tuvo lugar en la capital francesa, dos años más adelante. Esta partitura quedó también finalista en el Premio Mundial del Disco convocado por el IRCA de Nueva York en 1986.

### ***1. Morfología global de la obra***

La partitura orquestal está dividida en tres partes que si bien se diferencian entre sí, están claramente enlazadas. La primera de ellas sigue el esquema tradicional en cuanto que *exposición* de todos los elementos configuradores de la pieza, desde el prisma motivico, constructivo, rítmico, métrico, dinámico y estético.

Tras esta sección expositiva, aparece el *desarrollo*, considerado por el propio compositor como la auténtica trama, en el que se concitan procedimientos de riguroso control estructural, y que constituye sin duda la parte más importante de *Trama*.

---

<sup>48</sup> A excepción del flautín y del glockenspiel que suenan a la 8ª alta, y de los contrabajos y el contrafagot, que lo hacen a la 8ª baja, la partitura está escrita en sonidos reales.

En esta sección central, todos los parámetros que la originan, causan y crean en última instancia, obedecen a un esquema formal, férreamente controlado, de tal manera que para esta sección no hablaremos únicamente de "forma de desarrollo" como algo terminado, finito, sino que preferimos hablar de "*sistema formal*", concepto mayor, y que engloba distintos niveles de creación: tanto el proceso formante/formador, -el proceso mental,- de gran rigor constructivo, como el resultado de dicho procedimiento, su plasmación "real".

Para esta sección, Guinjoan ha utilizado como idea de desarrollo la "Liturgia de Cristal", del *Quator pour la fin du temps*, del compositor francés Messiaen<sup>49</sup>.

La tercera parte podemos considerarla como una *resolución* del material expuesto anteriormente, una conclusión de carácter poético, que tiene lugar sobre todo en el plano sensorial, con claras referencias a un diatonismo puntillista, a un impresionismo calculado, sensorial y preciosista.

### ***Plantilla instrumental***

#### ***madera***

Flautín

2 flautas

2 oboes

Corno inglés

2 clarinetes en si bemol

clarinete bajo en si bemol

---

<sup>49</sup> La utilización de otras músicas como estímulo generador directo de una obra es también una característica dentro de la producción compositiva de Guinjoan; tomamos como referencia la parte del desarrollo de *Ab Origine*, obra para orquesta de 1974, y la última sección orquestal del *Concierto para piano*, de 1983. De cómo Guinjoan emplea este material, huyendo de la cita directa, hablamos pormenorizadamente en el capítulo dedicado a su estética musical.

2 fagots  
Contrafagot

***metal***

4 trompas en fa  
3 trompetas en do  
3 trombones  
Tuba

Piano

***cuerdas***

16 primeros violines  
14 segundos violines  
12 violas  
10 violoncellos  
8 contrabajos

***percusión***

tres ejecutantes

Como consideración previa al análisis, queremos incidir en lo que es ya una constante a la hora de organizar el material por parte de Guinjoan, y que en *Trama* alcanza una de sus cotas máximas, y es su ***tendencia a construir estructuras elaboradas***, desde todos los ámbitos y niveles de la composición: de la forma global, del ensamblaje seccional, motívico, textural, rítmico, dinámico e instrumental.

***2. Elección de procedimiento analítico y dificultades previas***

Dado el entramado de texturas, elementos temáticos y conjuntos de procedimientos, hemos priorizado el estudio de las estructuras morfológicas a la hora de hacer este análisis. Por ello, iremos indicando los puntos referenciales básicos, así como las entidades temáticas que articulan en torno a ellas las distintas secciones; nos detendremos especialmente en la sección central o de desarrollo, como muestra máxima de esta complejidad de entramados que ha dado nombre a la partitura.

Hemos mixturado pues, el análisis descriptivo con el morfológico y estructural.

El acercamiento descriptivo fue el análisis "base" que empleamos para estudiar *Trama*, pero, dada la envergadura de la composición, nos encontramos con el inconveniente de su tratamiento; si se planteaba aquí someramente, nos encontraríamos con la pérdida de cierta información, o con pasar por alto elementos de gran importancia en la configuración de la partitura; por el contrario, si hacíamos un análisis prolijo, -como ocurre en el estudio de obras de menor plantilla instrumental y duración, o en otras obras orquestales muy concretas, como los conciertos para fagot y piano, y la Sinfonía nº 2, el análisis excedería el ámbito de lo "razonablemente adecuado", con lo que se perdería en visión de conjunto y en comprensión de la coherencia interna de la pieza.

Por ello, decidimos que, en primer lugar, efectuaríamos un análisis descriptivo exhaustivo, que no figuraría aquí más que referencialmente, y a partir de éste, expondríamos los elementos morfológicos y estructurales que dan sentido a *Trama*, a través de la interdependencia de los distintos elementos que aquí aparecen planteados, eso sí, siguiendo el decurso temporal propio del análisis.

### ***3. Análisis morfológico***

#### ***3.1. Exposición; planteamiento***

Como hemos dicho, la primera parte de *Trama* expone lo que va a ser el *leit motiv* de la partitura, y que en gran parte responde a su título, ya que descubre todo un entramado de ambientes, de tensiones y resoluciones, trabajados desde el doble planteamiento motivico y textural.

Así pues, esta parte de *Trama* está dividida en cinco secuencias asimétricas separadas entre sí por una pausa, que va disminuyendo progresivamente en una corchea, a partir de un silencio de blanca. En dichas secuencias, alternan bloques sonoros poliambientales, con tensiones y relajaciones, siempre acompañadas de los principales elementos motivicos, que serán posteriormente desarrollados, con el fin de dotar a los diversos climas resultantes, de una consistencia musical.

Teniendo en cuenta el pulso señalado por el metrónomo, 60 = negra, presentamos estas secuencias, en una progresión geométrica de disminución temporal en los ambientes de relajación, de adición temporal en los tensionales y de reducción también en los silencios finales.

*SECUENCIA 1.* 60 segundos de ambiente, más 4 segundos de tensión más 2 segundos de silencio, del compás 1 al 17.

*SECUENCIA 2.* 54 segundos de ambiente, más 8 segundos de tensión más 1'5 segundos de silencio, del compás 18 al 33.

*SECUENCIA 3.* 50'5 segundos de ambiente, más 16 segundos de tensión más 1 segundos de silencio, del compás 34 al 49.

*SECUENCIA 4.* 43 segundos de ambiente, más 32 segundos de tensión más 1 segundo de silencio, del pás 50 al 67.

*SECUENCIA 5.* 27'5 segundos de ambiente y de tensión, que desembocan directamente en el *Agitato* del compás 75.

### ***3.1.1. Elementos temáticos de la exposición***

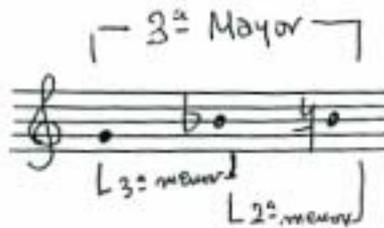
En la primera parte de *Trama*, Guinjoan presenta un elemento generador principal, que a continuación escribimos, y que se halla expuesto totalmente en el compás 39. Este **elemento generador** está construido a partir de una matriz de series simétricas, divididas cada una de ellas en cuatro grupos de tres sonidos, como podemos ver a continuación.

#### ***Matriz de doce series en su estado más simple***



Lo que hemos denominado como elemento generador corresponde, como puede verse, a la primera serie numerada.

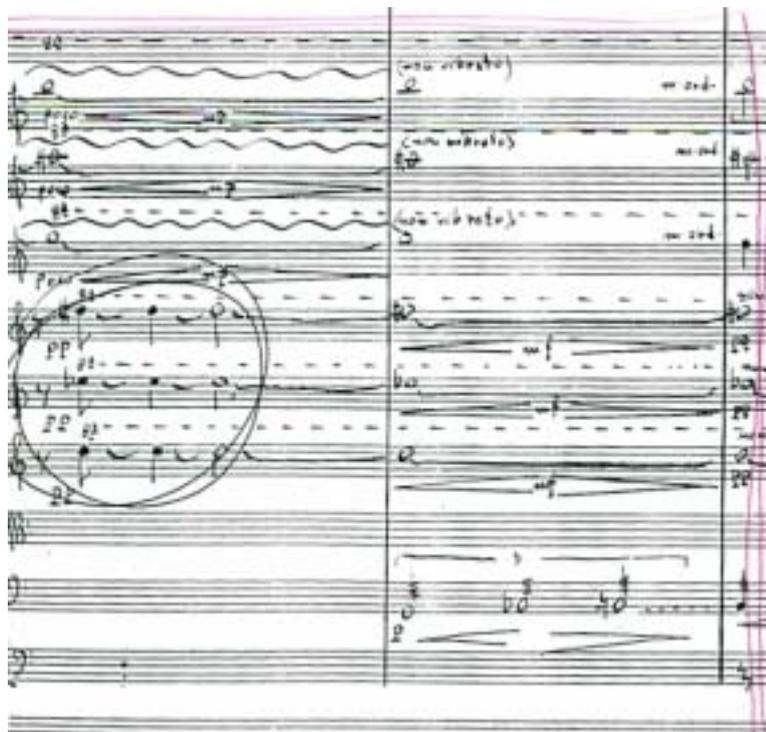
La simetría en los grupos de tres sonidos comienza con el ámbito interválico de tercera mayor y sus respectivas relaciones internas.



Este ejemplo, perteneciente a la serie 1, aparece ya en el primer compás, presentado como acorde en los violines I,



mientras que el grupo segundo se presenta en el compás 5 en los violines II.



Dichos grupos se presentan de las formas más diversas, en un triple aspecto armónico, melódico y rítmico, como ocurre en el compás 6 en el tercer trombón, como puede comprobarse más arriba. En lo que se refiere a la utilización de este recurso compositivo, el compositor bebe en una fuente procedimental común, ya que muchos son los ejemplos de construcción a través de series simétricas en la música del siglo XX (véase por ejemplo este modo de componer en Krenek y sus series simétricas).

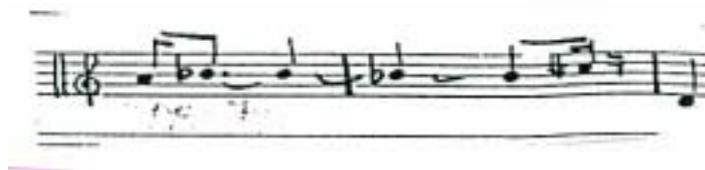
Si tomamos como referente la serie dodecafónica en su estado natural, el elemento generador está construido en el siguiente orden:

8,11,12,4,7; 9,6,5,2,1 y 10.

Como es ya una constante en la construcción de las composiciones guinjoanianas, el músico prepara el material según un cuadro de matrices en las que se encuentra el juego de inversiones, retrogradaciones e inversiones retrogradadas de sus elementos constitutivos. Así, estas células resultantes aparecerán constantemente a lo largo de *Trama*, y suponen, en un plano en cierto modo teórico, la particular visión de Guinjoan en el ámbito de lo que hemos denominado ***actualización de la organización serial***, que efectúan muchos compositores de hoy en día en sus composiciones, de distinta manera.

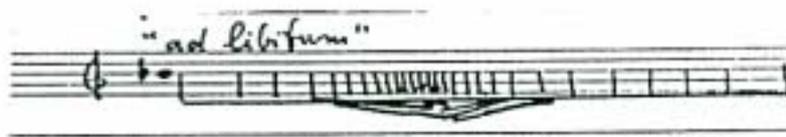
Hay *otros elementos temáticos* también de importancia funcional dentro de la obra; así podemos citar los siguientes.

Elemento 2, constituido como sucesión interválica ascendente.



Una versión de este elemento lo encontramos en el compás 71 en los metales, como veremos más adelante.

Elemento 3, de naturaleza flexible.



Elemento 4, caracterizado por la sucesión ascendente y descendente de 2ª y 3ª menores.



Elemento 5, elemento percusivo de 3ª mayor y menor.



Elemento 6, o elemento de desplazamiento de silencios.



Una vez presentados los elementos que generan los distintos ambientes en la exposición, pasamos a ver cómo se entretrejen en cada una de las secuencias.

### ***Secuenciación***

#### *Primera secuencia; compases 1 al 17*

*Trama* comienza suavemente, con un acorde multifónico del piano, seguido por células de tercera mayor, en el glockenspiel y sonidos mantenidos en los violines, en tres *divisi*, que forman como bloque un tritono. La primera célula con verdadera entidad aparece en el compás 6; en todo este fragmento, va a ser una constante la aparición de las células interválicas de tercera y las formadas por tres unidades, que de un modo puntillista se expanden por todos los instrumentos, como ocurre en la página 5 de la partitura <sup>50</sup>.

El elemento generador aparece transformado en las maderas del compás 7, y en transposición a partir del compás 13 en la marimba, como puede verse en el ejemplo, precedido siempre de un intervalo de séptima.

---

<sup>50</sup> Siempre que hagamos mención al número de página, nos referimos a la partitura original del compositor.



La tensión que aparece en esta secuencia se construye con una progresiva acumulación de veloces células superpuestas, pertenecientes al cuadro de series expuesto que en *detaché* y *cresc.* se dirigen hacia el silencio, que ocupa por completo el compás 17.

Este ambiente tensional se introduce con una secuenciación progresiva de las entradas; así, el primer *divisi* de violas entra después de un silencio de blanca en el compás 15; el segundo, de blanca y negra; el tercero, de blanca, negra y corchea con puntillo. En cuanto a los *divisi* de los violines, también entran sucesivamente a distancia de corchea.

#### *Segunda secuencia; compases 18 al 33*

En contraste con la anterior, ésta se dibuja en un contexto oscuro, con los metales y el piano en sonidos deslizantes de *glissandi*. Comienza con un acorde que, en un solo compás, suenan como un bloque compuesto por los cuatro primeros sonidos de la serie 8 desde los contrabajos, siendo doblados asimismo por el piano, como puede verse en el ejemplo.



Las tomas del material de las series son constantes, y así citamos a modo de ejemplo la presentación melódica de los cuatro primeros sonidos de la serie 2 en los compases 20 y 21.

En el compás 20 los sonidos pedal de las trompetas ya anuncian los dos primeros sonidos *la - sib* que serán fundamentales en la sección del desarrollo, al igual que la célula de las trompas, en los compases 26 y 27 que marcan los sonidos *re, mib* y *sol#*, de gran importancia, en la segunda sección de desarrollo.

La sucesión puntillista de terceras continúa expandiéndose por toda la exposición, -véanse desde el compás 21 los diseños del contrafagot-, al mismo tiempo que aparecen otras células motivicas, siempre a base de intervalos muy pequeños, de terceras o segundas, mayores y menores.

Un elemento motivico de gran relieve es el que aparece en los fagots, a partir del compás 23. En su constitución interna mixtura dos de los elementos que hemos presentado anteriormente; así, este elemento se vincula muy

estrechamente con el generador, (reproduce sus sonidos 1, 2 7, 8 y 12), y está constituido por células de tres miembros, en ámbito de terceras y segundas, adquiriendo de esta manera un gran relieve, al ser doblado por los cellos; éste elemento va ligado al elemento 2, en sucesión de intervalos ascendentes de segunda, también en los fagots, a partir del mismo compás 23, el segundo del siguiente ejemplo.

A page of handwritten musical notation for a string quartet, showing four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello). The score is heavily annotated with circles, arrows, and lines, highlighting specific musical elements and their relationships across the staves. The annotations include circles around notes and groups of notes, and arrows pointing from one staff to another, indicating connections between different parts of the music. The handwriting is in black ink on aged paper.

más concretamente el elemento 4, aparece a partir del compás 25, y al mismo tiempo, con ligeras variaciones, en los contrafagots.

Resulta muy interesante el efecto sonoro que produce, "alegóricamente" polifónico, al combinarse con el elemento que aparece en el piano, claramente vinculado con el elemento generador, doblado por los tres *divisi* de los violoncellos, y con el que aparecía en los fagots apenas tres compases antes.

La célula de segunda menor a modo de *ostinato* ocupa casi en su totalidad todos los diseños instrumentales, a excepción de las cuerdas, por espacio de un compás dilatado, el 30, finalizando con ellas la ambientación relajante, y dando paso a la nueva textura tensional, a base de *glissandi* en cuerdas y figuraciones veloces ascendentes en las maderas. El

silencio, ocupa ahora una duración menor, es decir, tres corcheas, en lugar de las cuatro negras de su primera aparición.

*Tercera secuencia; compases 34 al 49*

Un nuevo cambio de texturas y ambientaciones tiene lugar en esta secuencia, construida con una escritura indeterminada en las cuerdas, con *glissandi* o figuras que comienzan *col legno* para llegar finalmente al sonido natural, con la consiguiente sonoridad que ello conlleva.

Continuando con el anuncio de los motivos que darán forma al desarrollo, aparece en el compás 35, la primera parte del elemento 4 en los contrabajos; después, a partir del compás 37, continúa afirmándose en los trombones al mismo tiempo que se presenta en este compás y en la percusión un motivo derivado del elemento generador, realizado en sus dos ejes ascendente y descendente, con una interválica constante de terceras mayores y menores.

En el compás 40, se presenta el elemento cuatro en las trompas, al mismo tiempo que el piano forma una serie completa de 12 sonidos, al que se le suma una célula de tres sonidos; esta tipología de células de tres unidades abundan a lo largo de toda la partitura, como estamos comprobando.



Si efectuamos un estudio comparado de la serie que constituye el elemento generador y ésta que aparece en la tercera secuencia,

*Elemento generador:*                    8,11,12,4,7; 9,6,5,2,1 y 10  
*Serie de la tercera secuencia:*        10, 1, 2, 5, 6; 9,12,3,4,7 y 8.

Vemos que en la primera hay dos sonidos correlativos ascendentes en el primer eje y dos grupos de dos sonidos correlativos descendentes en el segundo; en la segunda serie, encontramos dos grupos de dos sonidos correlativos ascendentes en el primer eje y dos de dos sonidos correlativos ascendentes en el segundo.

Esta nueva serie, que hemos de tener en cuenta a partir de ahora, no aparece directamente relacionada con la micro-construcción y ensamblaje del elemento generador.

El discurso de la percusión, que había dado lugar al elemento generador a partir del compás 39, incide en su escritura, cada vez más expandida en los compases siguientes, -por ejemplo, en el 41 y 42-. A partir de éste último, irrumpen las dinámicas tensionales que están estrechamente relacionadas con las aparecidas en la primera secuencia, aunque ahora se realiza con la secuenciación progresiva de las entradas en movimiento contrario, siendo las cuerdas agudas las primeras en hacer su entrada.

Las células de tercera, compuestas por tres unidades, siguen expandiéndose de un modo multi-instrumental, pasando la organización instrumental a un primer plano, como un elemento conector que otorga coherencia y continuidad a las distintas secciones. El silencio que pone fin a esta secuencia ve también reducida su duración, siendo en este caso de negra. Para completar la secuencia, señalamos el especial relieve que adquiere el compás 45, en el que los dos primeros grupos de la serie 9 y de la 12, se presentan en bloques rítmicos en la flauta, el flautín y las trompetas), subrayados por una masa sonora en la cuerda, que, por su densidad casi constituye un proceso acústico global.

Al final de esta secuencia, en el compás 48, los dos primeros grupos de la serie 8 se presentan en los violines segundos, como un breve motivo rítmico que en la segunda parte se convertirá en el elemento central de la segunda sección.

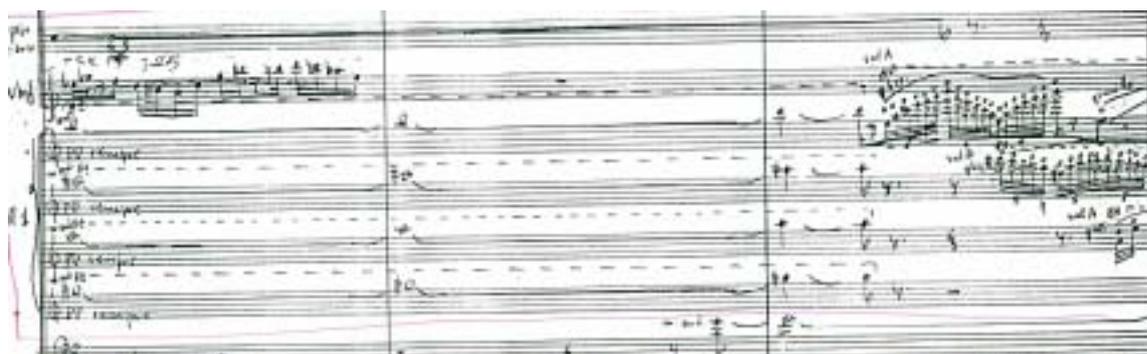


#### Cuarta secuencia; compases 50 al 67

Esta introduce un ambiente en *calmo*, con una textura adelgazada en su comienzo, que progresivamente va densificándose. La diversidad de caracteres que adquieren estas células pueden observarse a partir del compás 50, en los violines segundos y las violas, con un lirismo un tanto irónico, procedente de las series 10 y 11. Desde el compás 52 asistimos a la exposición de uno de los elementos temáticos de mayor relieve en esta sección, el elemento que entona el vibráfono.

Por su constitución interválica de terceras y segundas, es evidente su relación con el elemento generador; para ser más precisos, este nuevo elemento es una transposición exacta del que apareciera en el piano a partir del compás 25. En una suerte de contracanto los *cloches de vache* cantan el elemento en series de terceras.

Una vez que éstos desaparecen, los elementos polifónicos de la percusión conducen a una nueva presentación temática en el vibráfono, junto a los armónicos en las cuerdas y los *glissandi* en los metales, que devienen a partir del compás 56 y en el fagot, a partir del 57. Las células motílicas del tema en el vibráfono proceden en cita casi directa de las que aparecieron en la primera secuencia, -a partir del compás 23 en el fagot-, y que aquí ejemplificamos, pudiéndose ahora comparar sus elementos; la cita es exacta a la aparecida desde el compás 25, y repetida después en el 52; vemos pues, la exposición de los mismos elementos, tratados de un modo diferente en el ámbito de la creación de texturas y ambientes diferenciados.



En esta cuarta secuencia, el fragmento destinado a relajación tiene un cierto aire impresionista, relacionado con la escritura preciosística de las cuerdas.

A partir del compás 59, las trompas, -subrayadas por los arabescos en sonidos armónicos- presentan un tema diatónico en cánon que ocupará prácticamente toda la tercera parte de la obra.

60



En los siguientes compases, (exactamente desde el 61), se superponen varios de los fragmentos anteriores, como podemos ver por ejemplo, en el compás 65, junto a la cita completa del elemento 4 en el tercer trombón.

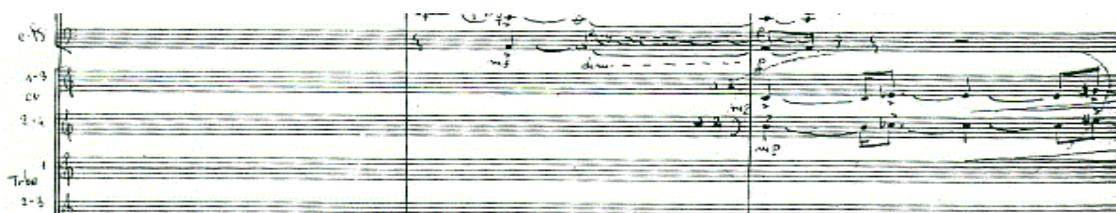
65



Como podemos ver, el silencio que pone fin a esta cuarta secuencia ocupa el espacio de una sola corchea, dentro de la dinámica de reducción paramétrica, anunciada en la presentación del esquema morfológico.

*Quinta secuencia; compases 68 al 75*

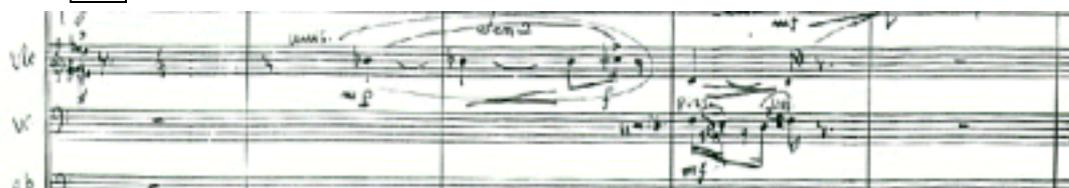
Esta última secuencia se caracteriza por una masa sonora en la cuerda que se desliza hacia el agudo. En ella encontramos una cita del elemento que hemos denominado 2, a partir del compás 71 en los metales, como vemos a continuación, si lo comparamos con el expuesto en la presentación.



*Glissandi y oscillati* se expanden en todas las cuerdas, en una textura definida y en expansión. Esta secuencia, de gran brevedad, desemboca sin solución de continuidad en el *Agitato* del compás 75.

A partir de aquí, nos encontramos con un fragmento conector, que desemboca con el advenimiento de la segunda sección, la verdadera trama, a partir del compás 88. En el fragmento conector aparece material precedente, como son las citas del elemento 2, en las violas desde el compás 76, como podemos ver en el ejemplo, o los violines primeros del compás 89,

75



o la cita directa del elemento 5 en los trombones del compás 79, o del compás 84, en el que nos encontramos con la cita completa del elemento 4, que, como podemos comprobar, ejerce un papel conector funcional de primer orden en esta parte de *Trama*.



Otro elemento de conexión en este entramado es el formado por las células de tercera, que siguen emergiendo por toda la composición, como por ejemplo, en los contrabajos del compás 83.

En resumen; la sucesiva *exposición de ambientes* se refleja ya en la propia escritura de la exposición, a través de la cual se pueden observar tipologías constructivas diferentes, como el puntillismo, que acabamos de mencionar, esbozado desde los primeros momentos, o la escritura flexible en *glissandi* y *oscillati*, que, desde la más absoluta concreción sonora de los primeros compases, se va densificando progresivamente, tanto desde el punto de vista instrumental, -véanse los

compases 13 y 14, en los que los *glissandi* ocupan ya todas las cuerdas,- como de la figuración.

### ***3.2. Desarrollo; la trama en Trama***

La sección central aglutina toda una serie de ambientes y texturas, a través de una compleja y férrea construcción formal.

Este fragmento ha sido escrito siguiendo unas estrictas pautas de control sobre la partitura, que afectan sobre todo al parámetro métrico; el criterio de reducción métrica en los distintos componentes que integran este desarrollo es el pivote sobre el que gira la construcción formal de dichos componentes, desde la abstracción, (en cuanto que esquema formal) hasta la práctica (su realización en la partitura).

El gran desarrollo de *Trama* lleva a su punto culminante la complejidad formal y el hermetismo en la construcción musical, empleados por Guinjoan en otras de sus obras, entre las que citamos, a modo de ejemplo, dos analizadas también por nosotros: *Au revoir barocco*, para piano sólo o la Sinfonía nº 2 "*Ciudad de Tarragona*". En ellas, Guinjoan emprende la construcción global a partir de lo que podríamos denominar "*esquemas motivicos*", que se entrelazan, produciendo así no sólo la forma, sino también una textura de gran densidad y elaboración, cuyo efecto sonoro es siempre controlado por el compositor.

La *planificación general* de esta sección central es realmente compleja, y se divide en subsecciones secuenciadas. Así, hemos dividido, desde un punto de vista organizativo, este gran desarrollo en dos secciones diferentes, con algunos compases que funcionalmente hemos considerado anexos; dichos anexos se presentan siempre en 5/8.

Así pues, el desarrollo consta de dos partes, estando la frontera entre ambas en el compás 210. En ellas encontramos una serie de elementos que conforman tres secciones diferentes: *sección 1*, *sección 2* y *sección 1 bis*, y que alternan a lo largo de todo el desarrollo.

Para facilitar el análisis presentamos a continuación un esquema que contiene los motivos principales, en los que abundan los intervalos de segunda menor, tercera mayor y menor, pertenecientes a la matriz de series expuesta, en el que puede hacerse un seguimiento temporal, atendiendo a los compases señalados.



This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a piece of music. The notation is spread across ten systems, each consisting of two staves. The music is written in a style that includes various note values, rests, and dynamic markings. Several sections are clearly marked with boxes and labels: "Sec. 12" appears at the top of the first system and in the middle of the second system; "Sec. 21" is marked in the third and fourth systems; "Sec. 13" is marked in the fifth and sixth systems. There are also circled numbers (1, 2, 3) and other annotations throughout the score, possibly indicating specific measures or performance instructions. The handwriting is clear and legible, and the overall layout is organized and professional.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a string ensemble or orchestra. The page is divided into several systems of staves, each containing multiple parts. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- Sec 14 bis**: A boxed label at the top right of the first system.
- Sec 24**: A boxed label on the left side of the third system.
- Sec 25**: A boxed label on the right side of the fourth system.
- Sec 15**: A boxed label on the left side of the sixth system.
- frail**: A handwritten word at the beginning of the seventh system.

The notation is dense and includes many handwritten corrections and markings, suggesting a working draft or a composer's sketch. The page is numbered 189 at the bottom center.

Una vez presentado el plan de forma esquemática, ahora nos detendremos en la estructura global de cada una de las secciones.

Así, constatamos en la **primera sección** que ésta consta de 27 secuencias <sup>51</sup>, con disminución progresiva de valor "corchea" desde la primera secuencia a la última. En su primera aparición, se expande en un ámbito global de 23 corcheas.

La **segunda sección** comporta un total de 26 secuencias, que alternan con las de la primera sección; esta **sección 2<sup>o</sup>** es susceptible de dividirse en dos partes, constando la primera de 14 secuencias invariables en cuanto al tiempo de duración, siempre en compases de 2/4. En la segunda parte, a partir de la secuencia 15, se suceden con disminución progresiva de corchea hasta llegar a la última secuencia, en el compás 347, cuya duración es de 12 corcheas.



---

<sup>51</sup> Con la nomenclatura de *secuencia* hacemos referencia a la serie de apariciones de dicha sección, siempre con todos los elementos que la integran.

Como hemos dicho, la *primera sección* comporta un ámbito global de 23 corcheas, desde el compás 89 hasta la primera corchea del compás 95. A medida que van sucediéndose la primera sección y la primera bis, dicho ámbito disminuye progresivamente en una corchea, como puede comprobarse en el esquema anterior; así, la primera sección bis, que comienza en el compás 104 y termina en el 108, contiene 22 corcheas. Siguiendo este procedimiento, en la siguiente aparición de la primera sección, que comienza en el compás 118 y termina en el 122, el ámbito global es de 21 corcheas, y así sucesivamente. Por su parte, la *segunda sección*, descrita más arriba, empieza con lo que hemos denominado *Elemento E*, formado en su primera aparición por 35 semicorcheas y que disminuye asimismo en una semicorchea en cada nueva afirmación, tal y como puede observarse en su primera exposición, que va desde el compás 95 al 103, y en su siguiente afirmación, que se inicia en el compás 109 y finaliza en el 117 con 34 corcheas.

Ejemplo de su localización en la partitura;

a) primera aparición de la segunda sección. Cc 95 al 103



b) segunda aparición de la misma sección. Cc 109 al 117.

Handwritten musical score for strings, measures 109-117. The score is written on multiple staves. At the top, it is marked "Pia tranquillo" and "poco accel". There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. A circled "34" is visible in the upper part of the score.

Handwritten musical score for strings, measures 118-126. The score is written on multiple staves. At the top, it is marked "poco accel". There are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. A circled "16" is visible in the lower part of the score.

Pero el entramado de esta segunda parte de *Trama* se secciona y subdivide aún más, ya que cada una de estas secciones se compone a su vez de otro pequeño tejido de elementos temáticos, con lo que se potencia aún más la dimensión de tejido orgánico de esta partitura.

Así, constituyendo la *primera sección* y la *primera bis* encontramos los elementos principales denominados A, B y C, mientras que la segunda sección estaría conformada por

los elementos D, E, F G y J; este último es un elemento autónomo cuya duración no se modifica en ningún momento, como hemos indicado más arriba. Cabe señalar ya aquí que el elemento C, netamente rítmico, tiene siempre un ámbito de 12 corcheas, como podemos ver en los ejemplos de cada uno de estos elementos, que reproducimos inmediatamente.

Toda la primera parte de este desarrollo, que es la más extensa, -termina en el compás 210- se mueve temporalmente siguiendo el esquema presentado anteriormente: *1º sección, 2º sección, 1º sección bis.*

### ***3.2.1. Plasmación del planteamiento constructivo en la partitura***

#### ***Sección 1º***

##### ***Elemento A***

Vamos a dirigirnos al violín, a partir del compás 90. Este elemento, que procede del que en la presentación hemos denominado 2, constituye el motivo principal de esta sección, y por ello lo hemos llamado A.



##### ***Elemento B***

Esta formado por una célula de carácter estático, que aparece en el compás 91 en las trompas.



*Elemento C*

Como hemos comentado más arriba, está integrado por un diseño constante, construido con 12 corcheas sin contracción. Aquí lo vemos en el compás 93, desarrollado en los trombones.







### *Elemento E*

Como ya hemos dicho al hablar de la segunda sección, consta éste de 35 semicorcheas en su primera aparición. Este elemento va perdiendo progresivamente una semicorchea en cada intervención. Este elemento, junto al F, constituye el entramado polifónico de mayor relieve en este gran desarrollo.

Además, y como puede observarse en el ejemplo anterior, el *elemento C*, de la primera sección, se "introduce" en el espacio del elemento E, de la segunda, y lo hace siguiendo el valor temporal de una corchea. Este "desplazamiento móvil" va a ser progresivo y sistemático en el desarrollo, como iremos viendo.

La siguiente intervención del elemento E, (compases 109 al 113), se presenta con una semicorchea menos, *i.e.*; 34, como puede comprobarse en el esquema explicativo de este elemento.

Cabe señalar que en cada nueva intervención, este elemento es variable.

### *Elemento F*

Está constituido por varias series simétricas con sucesivas transposiciones. Su constitución interválica interna tiene un especial interés, desde el punto de vista motivico, así como las relaciones que se establecen entre las células, todas ellas conformadas a partir de las series que hemos mostrados al principio, como ocurre por ejemplo en su primera exposición, en las violas de los compases 99 y 100, perteneciente a la serie 5. Exponemos a continuación el ejemplo correspondiente al compás 99.

95



Una vez más, emergen aquí las células de terceras formadas por tres unidades, de las que hemos visto varios ejemplos en la exposición de *Trama*, y que abundan a lo largo de toda la partitura, constituyendo con ello un elemento de coherencia funcional y de continuidad formal. Como puede observarse, la distancia interválica que existe entre los dos primeros sonidos es de una tercera menor; entre el segundo y el tercero la distancia es de segunda menor, y finalmente, entre la primera y la tercera, es de tercera menor. Estas combinaciones sufrirán transformaciones internas, aunque los ámbitos interválicos serán siempre constantes <sup>52</sup>.

El *elemento F* resulta ser finalmente una serie de 12 sonidos que no llega a ser completamente cromática, ya que

---

<sup>52</sup> De la escritura en células interválicas de 2º y 3º, se hablará con mayor detenimiento en el apartado dedicado a la estética; por ello, aquí sólo diremos que constituye una constante en *Trama*, y que están tratadas por el compositor dentro del discurso de texturas, a modo de mosaico, superponiéndose a los dibujos lineales y contrapuntísticos de las secuencias.

se repiten algunos de sus componentes, y cuya disposición en ejes simétricos ascendentes y descendentes nos remite al elemento generador de la exposición, como puede comprobarse en el ejemplo anterior.

El elemento G, único motivo diatónico con verdadera entidad de tal, consta también de un valor en disminución progresiva de semicorchea, como puede observarse al comparar su primera intervención, a partir del compás 100 en violines segundos, en el ejemplo anterior, con su repetición, doblada con la marimba, en los compases 128 y 129. Aquí, ya ha perdido el último sonido, el *sol*.



Por último, diremos que el elemento J es rítmicamente constante. Es este uso de la combinatoria lo que le lleva al compositor a hablar de *una especie de pequeño sistema planetario, donde los elementos se separan, se afrontan, y se*

*superponen, produciendo, -horizontalmente hablando-, nuevas sensaciones sonoras.*

Exponer analíticamente toda la secuenciación de estructuras con que Guinjoan concibió este fragmento central nos conduciría a reproducir todo el desarrollo, sin duda muy extenso. No incidiremos en la presentación de cada uno de los mencionados elementos, ya que el resultado del análisis, en lugar de arrojar luz sobre esta sección, lo haría excesivamente prolijo, con la consiguiente pérdida de visión de conjunto, que creemos está suficientemente desarrollada.

Queremos eso sí incidir en la presencia de algunos de estos componentes, como muestra del valor funcional, que en el nivel de la especulación estructural, alcanzan en la partitura.

Tal es el caso del *elemento E*, en su tercera aparición que tiene lugar desde el compás 123, después del nexo hilativo en 5/8, que como se puede observar, se introduce cada vez más en el ámbito de la segunda sección, representada aquí por el mencionado motivo, que pierde gradualmente un valor de semicorchea.



Estos elementos se transforman paulatinamente, en un entramado de unidades que dan como resultado un gran relieve textural.

Como hemos indicado anteriormente, nos detendremos sólo en algunas secuencias; tal es el caso de la que inicia una nueva sección 2, a partir del compás 183 en los violines. En este caso, el *elemento E* se ha convertido ya en una sucesión de motivos de carácter rítmico; también se observa en el ejemplo cómo la progresiva pérdida del valor métrico se traduce en este caso en un elemento de 28 semicorcheas, y cómo el *elemento C*, perteneciente a lo que hemos denominado primera sección, en este caso desarrollado por los metales, se desplaza hasta alcanzar el ámbito propio de la segunda sección, iniciada siempre por el *elemento E*, que se extiende desde el compás 183 al 188 inclusive.

185



Como puede observarse, los *elementos E* y *F* introducen principalmente entramados contrapuntísticos.

A partir del compás 200, se anuncia ya el final de esta primera parte del desarrollo; así, aparece el elemento anexo, en el mismo compás, para inmediatamente introducir el *elemento A* de la *sección 1º bis* en los violines, que es el motivo principal al que le sigue, en una estrecha entrada, el elemento estático, el *B*, en las maderas; el último elemento de esta sección, *C*, mantiene siempre íntegra su composición de 12 corcheas; en esta ocasión, aparece en las maderas. Este *elemento C*, como ya vimos anteriormente, se desliza cada vez

más en la siguiente sección, y así podemos ver en el ejemplo cómo el *elemento C* se inicia en el compás 203 y apenas un compás más adelante, comienza el *elemento E*, en la segunda parte del compás 204.



Esta es la última secuenciación de la primera parte del desarrollo. A partir del compás 210 comienza lo que hemos considerado la segunda parte, que, separada por un breve calderón de la primera, continúa a partir del compás 211 con algunas variaciones; así, hasta ahora hemos percibido las mismas alturas en el *elemento A* (violines I) de la sección primera, y en su respuesta de la sección primera bis (violas); además, los elementos B, C, E y J se han presentado rítmicamente estáticos, pero variables en cuanto a su timbre; pues bien, a partir del compás 211 el elemento A se presentará en varios registros, cambiando con ellos de timbre como puede verse en el siguiente ejemplo: *elemento A* en la sección primera, a partir del compás 211 en el contrafagot; en la sección primera bis, desde el compás 220 en el *piccolo* y las flautas, dando como resultado una transformación sonora que no se da en el plano de la escritura, sino de la escucha: la transformación tímbrica.

Por otra parte, el *motivo E* se presenta en el compás 214, en el cello sin alteración alguna desde el punto de vista melódico; el *elemento F* se desplaza progresivamente en una semicorchea hacia atrás; por su parte, el elemento desplazante C, se introduce completamente en el de la segunda sección.

2  
4 Poco più Lento, *rit.*  $\text{♩} = 68$

4

[215]

Flute  
Oboe  
Clarinet  
Bassoon  
Horn  
Trumpet  
Trombone  
Timpani  
Percussion  
Violin  
Cello/Double Bass

*p*  
*pp*  
*f*

*qui se peut compléter en 4 notes*

[215]

También resulta muy interesante, desde el punto de vista del entramado motivico, la secuencia que se inaugura a partir del elemento anexo en el compás 247, donde la sección 1º se abre con el dibujo del *motivo principal A* en los metales, seguida como es de esperar por la célula estática *B*, en los violines. El *elemento C*, con su ámbito invariable de 12 corcheas es interpretado por el vibráfono mientras que el piano ha introducido ya por completo el *elemento E* de la segunda sección, en un ámbito de 16 corcheas.

A page of handwritten musical notation for an orchestra and piano. The score is written on multiple staves. At the top, there are staves for woodwinds (Flute, Clarinet, Bassoon) and strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabajo). Below these are staves for Percussion (Vibráfono) and Piano. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings like 'pp' and 'mf'. There are also some handwritten annotations and markings in the margins.

Una densificación textural climática, establecida entre los compases 288 al 292 desemboca en el *Vivo* del compás 293, fragmento en el que vuelve a aumentar la tensión que, a través de efectos acústicos como los *clusters* que se expanden en el piano a partir del compás 300, desembocan en una suerte de nebulosa sonora fundamentada sobre el diatonismo de *re*.

La última parte de *Trama* no introduce material nuevo; en ella, los elementos temáticos de la primera parte, y secuenciales de la segunda se resuelven, enmarcados en un contexto sonoro de gran vaguedad. En esta última parte, lo que adquiere verdadera importancia es la textura del entramado sonoro, la ambientación preciosista y el carácter de resolución que adquieren los materiales conocidos. Así por ejemplo, podemos detenernos en una nueva serie cromática defectiva, que acaece en los timpani desde el compás 310 y que por su disposición interválica, está estrechamente vinculada a las estudiadas anteriormente.



Destacamos así la secuencia flexible que acaece a partir del compás 333, que, después de producir un brillante

proceso acústico global, adquiere un transparente diatonismo, anunciando así la tercera y última parte de *Trama: el Calmo*.

### ***3.3. Calmo; la resolución de Trama***

Se presenta a partir del compás 334, con un carácter sereno y pausado, claramente contrastante con la parte central de la obra. Sensorialmente hablando, nos hallamos envueltos en la tonalidad de *re* mayor, y dentro del clima casi mágico que establece, destaca la aumentación gradual de sus elementos, a partir del compás 336 en los compases de 3/4, en los que se intercalan otros de 3/8, así hasta alcanzar el compás 368. Destacamos los efectos sonoros producidos a partir del compás 352, que inciden en la ambientación impresionista de sus elementos, en clara deuda con la escritura violinística raveliana.

La ambientación plena de vaguedad sonora se entremezcla, -una vez más recordando el nombre de la partitura-, con un entramado homofónico, (veáanse los compases 370 al 374) expandido en el *tutti*.

Después de sucesivas afirmaciones del motivo temático, (*v.gr*; cc 350 al 355, o 357 al 360), deviene un episodio lírico en la cuerda que finaliza en el compás 375.

Los juegos de anillos en las maderas impregnan los compases siguientes, mixturados con las células de la percusión, procedentes de diferentes aumentaciones, junto al lenguaje impreciso y aproximativo de las cuerdas.

Los homenajes a la escritura de Ravel impregnan con su ambiente todo este fragmento, como se evidencia en los compases 383 y 384, escrito a base de sonidos armónicos naturales, recurso éste que veremos en otras partituras del compositor catalán.



Vuelven a aparecer los elementos temáticos ya conocidos, si bien no en cita exacta, desde el compás 386 hasta el 390 para después repetirse de forma fragmentada. Su última aparición tiene lugar en el compás 396, y tres compases más adelante, deviene una amplia *CODA*, en la que los *glissandi* de la cuerda, conducen al registro sobreagudo que paulatinamente, se pierde en un *pianissimo*. Presentamos a continuación un ejemplo de la combinatoria instrumental de este motivo de forma esquemática, señalando número de compás e instrumentos en los que se localiza, y después, la plasmación en la partitura de las tres primeras series de ejemplos.





Plasmación en la partitura.

A handwritten musical score for orchestra and voice. The score is written on multiple staves. At the top, there are tempo markings:  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{3}{4}$ , and  $\frac{3}{8}$ . A box containing the number "340" is visible. The score includes various dynamic markings such as  $ff$ ,  $f$ ,  $mf$ ,  $pp$ , and  $ppp$ . There are also performance instructions like "cresc." and "dim.". The score is divided into measures by vertical bar lines. The instruments and parts are labeled on the left side of the staves, including strings (Violins I and II, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Clarinets, Bassoons, Saxophones), brass (Trumpets, Trombones, Horns), and Percussion (Timpani, Snare Drum, Cymbals, etc.). The notation includes notes, rests, and other musical symbols.





Handwritten musical score for orchestra and strings, numbered 390. The score is written on multiple staves, including woodwinds (flutes, oboes, bassoons, clarinets), brass (trumpets, trombones, tuba), strings (violins, violas, cellos, double basses), and percussion (snare drum, cymbals, triangle, tom-toms, xylophone, maracas, guiro, tambourine, castanets, wood blocks, and chimes). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, dynamics (p, f, mf, sfz), articulation (accents, slurs), and performance instructions like "pizz." and "Molto forte". The score is divided into measures by vertical bar lines, and the page number 390 is written in the top left corner.

### **3.3.1 Apunte ambiental sobre el Calmo**

El autor toma como soporte referencial *Trois poemes de Mallarme*, y más concretamente *Soupir* de Ravel, obra construida a partir de un característico lenguaje de armónicos que actúa como *background* del canto; en *Trama*, este lenguaje no constituye una base o soporte, sino que se presenta en sí mismo como una escritura ambiental, dentro de un contexto de texturas mixturadas entre la determinación y la indeterminación.

Así, esta sección fluctúa entre una cierta ausencia de concreción sonora, -véase el caso del lenguaje pianístico en los mencionados compases, con *clusters*, *glissandi* y las repeticiones de diseños en los vientos, o los dibujos ascendentes y descendentes del *glockenspiel* y el vibráfono de los compases siguientes- y por otra parte, la conjunción con diseños de escritura exacta, como los desarrollados en las cuerdas ya comentados, o los que aparecen en oboes y clarinetes, que se desenvuelven en un ámbito interválico de segunda, o a partir del compás 386 en los metales. Este diseño, que se extiende por espacio de cuatro compases, nace del material generador, más concretamente de su tercera célula.

La alternancia métrica en esta última parte, se realiza utilizando los ritmos de 3/8, 3/4, 4/4 y 2/4, a modo de resumen ya no sólo motivico, sino también rítmico.

Esta última sección se desarrolla muy lentamente, y en ella juega un papel fundamental el timbre, como potenciador del contenido ambiental de la obra. Este fragmento pivota sobre una diatonismo que, siguiendo la pauta de la maderas, parece claramente construido en *Re Mayor*. Gran parte de este discurso está realizado con el intervalo de segunda. Esta última ambientación, iluminista y placentera, cierra esta obra orquestal.

# **TRENCADÍS**

*Trencadís* tiene la particularidad de que puede ser definida en una doble vía; como una parte instrumental de la ópera *Gaudí*, más concretamente de su ballet, o como una obra independiente, como así puede verse en el catálogo del autor, para conjunto orquestal<sup>53</sup>. Hasta el momento, es la única parte de la ópera que ha sido estrenada.

El *Trencadís* ha sufrido una profunda revisión, de tal manera que podemos hablar del estreno de una primera versión, compuesta en Barcelona, en 1991 y estrenada en Madrid un año más tarde, estando al frente de la Orquesta Sinfónica de Madrid Cristóbal Halffter. Fue grabado por RNE y publicada por EMEC (Madrid). Forma parte además de un CD monográfico interpretado por la O.B.C. y dirigido por Edmón Colomer.

Como hemos dicho, la obra fue revisada posteriormente por el compositor, y así en 1994 vio su versión definitiva, en forma de suite sinfónica, que puede funcionar también como ballet, si bien en esta última faceta, nunca se ha visto representada.

Se estrenó en esta nueva forma en Stuttgart, el 15 de Marzo de 1994, siendo la orquesta en este caso la Orquesta Ciudad de Barcelona, y el director Edmon Colomer.

La partitura fue reeditada también por EMEC (Madrid).

En ambos casos, la plantilla instrumental para la que fue concebida el *Trencadís* es la misma: 3.3.3.3 -4.3.3.1 -4 perc. -Timp -arp -Pno -cuerda.

## ***1. Consideraciones previas***

---

<sup>53</sup> Particularidad ésta compartida con otra de sus obras, *Música per a violoncel i orquestra*, cuya *cadenza*, funciona formalmente como obra independiente.

A la hora del análisis del *Trencadís*, creemos que no debe olvidarse el hecho de que, aunque pueda ser considerada formalmente como obra independiente, ha sido concebida dentro de una obra global más ambiciosa, como es la ópera *Gaudí*. Incluso puede funcionar, dentro de la ópera, en un sentido diferente, ya que no hay que olvidar que *Gaudí*, no tiene obertura; siguiendo su natural disposición en la ópera, el *Trencadís* se situaría en un lugar concreto en la composición, en la segunda escena del segundo acto.

Guinjoan lo considera en cierto modo como un preámbulo, muy colorista y lleno de contrastes de muy distinto orden, bien concretos, en el ámbito de los sonidos, bien referenciales, simbólicos, como sería la alusión y el desarrollo metafórico de los cuatro elementos naturales, asociados cada uno a un determinado color.

### ***1.1. Situación en la ópera***

En este último sentido, el final del primer acto supone la tempestad en su sentido más amplio, ya que todo se quiebra en esta etapa vital de Gaudí. Al comienzo del segundo acto, aparece el arquitecto, adormilado; el *trencadís* representa todo lo roto, que ha de volver a ser unido, como ocurre con el nuevo arte, la nueva visión que de la arquitectura tiene Gaudí. El *Trencadís* va a significar dentro del marco general de la ópera, un continuo proceso de reestructuración, significa la ruptura y su posterior intento de reconstrucción. Este proceso orgánico, reconstructor, es el que guía los pasos de Guinjoan al plantearse estéticamente el *Trencadís*.

Presentamos en el apéndice documental relativo a esta obra un resumen del argumento operístico, unas sugerencias realizadas por el autor relativas a la coreografía y a la escenografía, dos cartas enviadas por el autor del libreto, el escritor catalán Josep María Carandell

escritas en 1990 y que arrojan mucha luz sobre la concepción argumental de la ópera, y una crítica realizada por el crítico Enrique Franco, escrita con ocasión del estreno de la primera versión de *Trencadís*. La versión definitiva, que es la que nosotros analizamos y que es la segunda, data, como hemos dicho, del año 1994.

## ***2. Visión analítica de la obra***

### ***2.1. Introducción***

Como referente a lo largo de todo el *Trencadís*, se sitúa la búsqueda de la policromía, la representación musical de los cuatro colores-fundantes naturales, al modo espiritual de Kandinsky, siguiendo una hipotética amalgama ascensional; del color profundo de la tierra, al grisáceo del tronco de los árboles. Ascendiendo, del verde de las hojas, hasta llegar, por fin, al azul del cielo. Estas imágenes están profundamente grabadas en el *Trencadís*, y constituyen el principal hilo simbólico de la pieza.

Una vez que Guinjoan se planteó esto, pensó en una gran coreografía que no fuese convencional; se acercó así a una visión coreográfica cercana al mimo, o a un medio de expresión corporal cercano, pero no a un ballet tradicional.

### ***2.2. Formulación; elementos temáticos de progresión***

La pieza se abre con una introducción<sup>54</sup>, en la que los metales guardan silencio por espacio de 10 compases, y el contrabajo entona una melodía ascensional, de ámbito total de quinta, contestada inmediatamente por el oboe, a

---

<sup>54</sup> Esta introducción fue la parte compuesta ex novo. Guinjoan no alteró la enumeración de compases de la parte compuesta antes, con lo que introdujo en esta parte una división siguiendo las letras iniciales del alfabeto. Nosotros seguiremos esa indicación, a la que le añadiremos a la derecha de la letra el número de compás, para facilitar la localización del compás.

la segunda, con una cuarta aumentada formada por el tritono.

Hablamos de "elementos temáticos de progresión" porque estos motivos, se presentan en diferentes instrumentos siempre transportando su entrada ascendente, como puede verse en la entrada del elemento, en el compás A3, en *mi*, del contrabajo; en el

The image shows a page of handwritten musical notation for a symphony. The score is arranged in two systems of staves. The top system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (obo.), Clarinet (Clarinet), Bassoon (Fagot), Contrabass (C.), Trombone (Tromba), Trumpet (Tromba), Percussion (Perc.), Violin (Viol.), Viola (Viola), Cello (Cello), and Double Bass (C.). The bottom system includes staves for Violin (Viol.), Viola (Viola), Cello (Cello), and Double Bass (C.). The notation includes notes, rests, dynamics, and articulation marks. There are several annotations in Spanish, such as "1.ª en 4.ª de 4.ª del 1.º", "2.ª en 4.ª de 4.ª del 1.º", and "3.ª en 4.ª de 4.ª del 1.º". The score is marked with measures and includes a section labeled "SEGUNDA ESCENA".

Handwritten musical score for a large ensemble, consisting of two systems of staves. The top system is marked with a circled 'A' and a circled '0' above the first staff, and a circled '3' above the last staff. The bottom system is marked with a circled 'A' above the first staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings, along with some handwritten annotations and corrections.

Distintas variaciones del primer motivo se suceden en las maderas, y así nos encontramos con el *Giocoso*, de la página 24, a modo de anuncio de la policromía buscada, del colorido mediterráneo que impregna el *Trencadís*. Este fragmento se inicia como un divertimento, como puede observarse en sus compases iniciales, con el motivo de flautas y clarinetes.



Más adelante, en la página 25, se presenta de nuevo este motivo, también en 4/4, aunque con ciertas variaciones en su configuración interna: en los violines se modifica su final, y en flautas, se presenta de manera más amplia, como puede verse en el ejemplo.



Este fragmento introductorio se va densificando progresivamente, con secuencias simultáneas de motivos semejantes en las maderas, derivados en gran parte del primer motivo, como puede verse en los clarinetes del compás 33, que van acompañando a la célula principal del *Gaudí*, que en este caso pierde su último sonido. Al mismo tiempo, el piano (o el arpa) entona una sucesión temática en un ámbito de sexta.

El *Moderato*, en el que se inicia D, presenta en las cuerdas un acorde, a partir del cual, se expande en las líneas extremas; en el violín subiendo progresivamente por segundas mayores, y a su vez, el violoncello, bajando, siguiendo el mismo intervalo, de tal modo que se produce un cruce de ejes exactos entre los sonidos extremos, como puede verse en el ejemplo, que se inicia en el compás D37.

Los elementos temáticos siguen estando presentes, asegurando así la continuidad argumental, bien en cita exacta, como en los clarinetes, bien en diseño de ampliación interválica, como en la primera flauta, en el compás D 43, o en E 46 en el primer oboe. En E, estos motivos alternan con un discurso marcado y lineal en la primera trompeta y el segundo trombón, con un pedal mantenido de *fa*, mientras que las cuerdas vuelven a expandir en abanico un acorde base, ascendiendo en

intervalo de segunda mayor en el violín y bajando en segunda mayor también en el cello, como ocurriera en la página 28.

A page of handwritten musical notation, likely a score for strings and woodwinds. The page is filled with multiple staves of music. At the top, there are several circled numbers: 3, 4, 5, 3, 4, and 3. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are some handwritten annotations in Spanish, including "no se toca" (not to be played) and "cuba x 9". The score is densely packed with musical notation, and there are some corrections and markings throughout.

Tomando como referente el textural, podemos observar cómo en esta página se mezclan *tres tipos diferentes de texturas*, que en su conjunto, confieren un sentido de articulación vivo y orgánico al fragmento; en las maderas, la sucesión motivica con figuraciones irregulares, portadoras de relieve y colorido; las trompetas y trombones en una linealidad marcada, con la repetición constante del mismo sonido, en idéntico ritmo e igual dinámica, y por último, las líneas contrarias de carácter interválico en las cuerdas, y que son mantenidas por espacio de ocho compases.

A partir de aquí, se prepara el fin de la introducción por espacio de cinco compases, protagonizados casi con exclusividad por las cuerdas, -a excepción de un motivo ornamental de los timpani-. Así, el violín entona el sonido más agudo de su registro, al mismo tiempo que el contrabajo hace sonar su sonido más grave. Después, una sucesión de sonidos a contratiempo desembocan directamente en el *Tempo Giusto*<sup>55</sup>.

Esta sección constituye un fragmento netamente puntillista; representa la esencia del *Trencadís*, de los pedazos rotos y esparcidos por el suelo.

Guinjoan construye toda esta sección con una única indicación temporal, 2/4.

Comienza con un breve fragmento de presentación, en el que reaparecen fragmentados y con algunas variaciones interválicas los elementos aparecidos al principio, como en el contrabajo y fagot, en el compás 13, y el arpa, violas y voloncellos del compás 16, con la parte final del motivo. Los motivos se expanden, como si de pequeños focos de luz se tratara, introduciendo así el carácter simbólico, colorista y lumínico de esta sección.

Un anuncio del motivo temático principal que se presentará más adelante, puede oírse en los compases 18

---

<sup>55</sup> Aquí finaliza la parte compuesta en 1994, y se retoma la composición de 1991, con lo que la numeración alfabética de los compases ha dejado de ser necesaria.





Tras esta presentación secuencial, nos encontramos con el tema como tal, en el contrafagot, que finaliza con una célula de quinta de las trompetas, en el compás 37. El inicio de este tema se encuentra en el compás 30, y por ello se puede apreciar en el ejemplo anterior. A continuación presentamos la continuidad del mismo.



En esta triple disposición del elemento temático introductorio, juego martilleante de metales y tema se encuentra ya el esquema organizativo y motivico de esta sección, que se reproducirá en su sentido sintético con algunas alteraciones en estos elementos constructivos, a partir del compás siguiente, el 38, con la célula temática principal en el clarinete bajo, que continúa con los violoncellos hasta el compás siguiente, el primer trombón, en los compases 40 y 41 y de nuevo el clarinete bajo (compases 41 y 42).

Señalamos a modo de ejemplo la localización de otras células destacadas, y su continuación discursiva, para que quede claro el sentido argumental de este fragmento. Así, en el compás 42 encontramos la célula temática en el clarinete primero, con una leve modificación del tritono final, en esta ocasión con un sonido de apoyo intermedio y que se había situado en el clarinete bajo en el compás 38.

Inmediatamente, el discurso temático se traslada a los segundos violines, en el compás 43, después al corno inglés, y de ahí en el 45 a las violas.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for an orchestra and voices. The page is numbered '40' at the top center and '35' at the top right. The notation is spread across approximately 25 staves. The upper staves contain complex musical passages with many notes, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). There are also some circled areas and arrows pointing to specific parts of the score. The lower staves appear to be for voices, with some lyrics written below the notes. The handwriting is in black ink on a light-colored paper. The overall appearance is that of a working draft or a composer's sketch.

Todos los instrumentos protagonizan diferentes secciones del discurso, llegando de esta manera al compás 60, con un fragmento del tema popular de *Gaudí*, en las trompas y la tuba acompañado por el motivo temático de la violas, que actúa como un sutil contracanto.



The image shows a page of handwritten musical notation for a large ensemble. The score is written on multiple staves, with various instruments indicated by their abbreviations on the left side. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. A large, curved line is drawn across the score, possibly indicating a section or a specific musical phrase. There are several circled numbers, including '60' at the top right and '60' in the lower right section. Handwritten annotations in Spanish are visible, such as 'más la paucle' near the top right, 'tema popular de Gaudí' in the middle right, and 'CANTANTE' near the bottom right. The overall appearance is that of a working manuscript or a score for rehearsal.

Este tema volverá a aparecer en el *Trencadís*, a partir del compás 100, como veremos más adelante.

Todo este fragmento incide de un modo directo en la búsqueda del colorido instrumental por parte de Guinjoan. Los diálogos temáticos son constantes, cruzándose secciones de tema con células motivicas en una disposición alternante de planos sonoros, como ocurre por ejemplo en el compás 65, con distintas transposiciones del elemento motivico, algunas exactas, (xilófono, trompeta segunda y primera flauta), otras, levemente transformadas (clarinete primero y *piccolo*) y otras invertidas (flauta segunda, oboe primero y marimba).

e.10 (65)

Lo mismo podemos decir del discurso que deviene a partir del compás 75, si bien entonces, las células van asociadas a un constante dibujo de corcheas en el contrabajo.

### *Segunda secuencia; el color del árbol*

De esta secuencia "terrestre", pasamos a la segunda, asociada al segundo color, del tronco del árbol, y a su

consiguiente visión ascensional. Siguiendo el amplio esquema formal presentado antes, se presentarán seguidas las tres partes de que consta este esquema organizativo. La célula motívica suena más aguda, y la encontramos en el compás 78 en violas y segundos violines, seguida del martilleo de percusión y metales, en los compases 79 al 82, seguido de la tercera parte, es decir, del tema popular en la primera trompeta con sordina *cup*, que había sido presentado ya en el compás 60. Como puede verse en la página 43, el tema popular va acompañado por un cromatismo agudo en segundos violines, por armónicos en los primeros y dibujos resultantes de la célula principal, en aumentación, en el primer clarinete.

The image shows a page of handwritten musical notation for an orchestra. The score is written on multiple staves, with various instruments indicated by abbreviations on the left side, including strings (violin, viola, cello, double bass), woodwinds (clarinet, flute, oboe), brass (trumpet, trombone, tuba), and percussion. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. There are several large, hand-drawn circles and lines connecting different parts of the score, likely highlighting specific musical motifs or structural elements. A circled measure at the top right contains the word "CUP". Another circled measure at the bottom right contains the text "tema popular". The overall appearance is that of a working manuscript or a score with editorial annotations.

(90)

(111)

Poco tranquillo

(97)

Handwritten musical score for measures 90-111. The score is for a string quartet and woodwinds. A large circle highlights a section from measure 95 to 105. Handwritten annotations include 'f', 'mf', 'p', 'f marcato', and 'poco marcato'. The tempo is marked 'Poco tranquillo'.

(90)

Poco tranquillo

(97)

Handwritten musical score for measures 90-111, focusing on the string parts. The score includes staves for Violins I & II, Violas, Cellos, and Double Basses. Handwritten annotations include 'f', 'mf', 'p', and 'p. sempre'. The tempo is marked 'Poco tranquillo'.

711

[90]

Handwritten musical score for strings and woodwinds. The score is organized into systems. The top system includes staves for Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Vla), and Violoncello (Vcl). The middle system includes staves for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fag), and Bassoon (Fag). The bottom system includes staves for Trombone I (Tbn I), Trombone II (Tbn II), Trombone III (Tbn III), Trombone IV (Tbn IV), and Trombone V (Tbn V). The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include "tempo giusto" written across the middle system, "ritardando" written above the Viola staff, and "crescendo" written below the Trombone V staff. There are also several circled passages in the Violin I and Violoncello staves.

Como puede verse en los ejemplos, esta segunda secuencia se caracteriza desde su inicio por una gran concreción sonora, y austeridad rítmica y melódica.

En el compás 100 se presenta el primer solo de percusión, en ampliación interválica de la célula motívica que ha aparecido en tantas ocasiones, (inaugurando la primera secuencia, en los violoncellos del compás 25, en el compás 42 en el primer clarinete, en el 70 en flautas, clarinetes y violines, etc.). Como puede verse, no sólo se da una transformación melódica de la célula, originada por su ampliación interválica de dos semitonos, sino también rítmica, con una base constante de corchea. Una vez más, nos encontramos con la prueba compositiva de la *homogeneidad dentro de la variedad*, tan cara al compositor catalán.

A handwritten musical score for percussion, likely a drum set, spanning approximately 10 measures. The score is written on a grand staff with multiple staves. It features a complex rhythmic pattern with various note values, rests, and dynamic markings. The notation includes eighth notes, quarter notes, and rests, with some notes beamed together. There are also some markings that look like 'C' and 'B' which could be cymbals and bass drum. The score is dense and detailed, showing the intricate rhythmic structure of the piece.

Este dibujo por aumentación se expande cada vez más, al mismo tiempo que se densifica la textura, desapareciendo la desnudez de líneas sonoras con las que se había inaugurado esta secuencia.

Entran los contrabajos y los violoncellos a partir del compás 118, en un desarrollo de cromatismos que apoya todo el amplio y rápido discurso de la percusión, muy expandida. Todo este desarrollo amplifica extraordinariamente las texturas, en la percusión especialmente, que encuentra en este fragmento de la segunda secuencia uno de sus momentos de mayor relieve, al mismo tiempo que se incorporan cada vez más dibujos, todos ellos estrechamente vinculados entre sí, y procedentes de los temas principales; de todo este desarrollo, vuelve a sobresalir el tema, por aumentación, entonado por las trompas, en el compás 131. Este discurso, en *Poco tranquilo*, contrastará inmediatamente con el *Agitato*, iniciado en el compás 136. En él, escuchamos algunos motivos, como si fueran flashes del *Trencadís*, "avisos" como en los compases 139 y 140 en cuerdas.

Si bien la verdadera *trencadissa*, lo que podríamos considerar la unión de minúsculos fragmentos rotos, se produce entre los compases 149 y 153, como puede verse en el ejemplo en la sección de metal. Todo este discurso está perfectamente calculado, para producir el efecto de minúscula fragmentación y al mismo tiempo, conexión; prácticamente todo el discurso se compone de células de dos sonidos, separadas entre sí por silencios, que acentúan la sensación de discontinuidad temporal, sensación ésta

también incrementada por el uso de figuraciones rítmicas contrastantes: corcheas, semicorcheas y fusas, al mismo tiempo.

Como podemos comprobar en el ejemplo, este fragmento, clave en la pieza, se acompaña asimismo por cromatismos en las cuerdas graves, y reminiscencias de la célula principal en las agudas.

The image shows a page of handwritten musical notation for a string ensemble. At the top, there are markings for measures 21, 27, and 33. The score is divided into several systems of staves. The upper systems (Violins I and II, Violas, and Cellos/Double Basses) contain complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. A circled section in the middle system is labeled 'Triteto'. The lower systems (Violins I and II) show more melodic lines with chromaticism. The notation is dense and detailed, with many slurs and dynamic markings.

Es así como se cierra esta segunda sección, y se da paso a la siguiente.

***Tercera secuencia; el color de las hojas. Cuarta secuencia; el color del cielo.***

Veremos sin solución de continuidad estas dos secuencias, porque así se presentan en la partitura. La tercera se inicia esta secuencia en el compás 154 con la indicación de *I tempo*. Como cabe esperar, siguiendo la lógica constructiva empleada hasta el momento, la célula principal se sitúa en una zona de proyección más aguda que en las secuencias anteriores. En esta ocasión, en primeros y segundos violines y violas.

Como acabamos de decir en el epígrafe, se presenta la cuarta y última secuencia y, como cabe esperar, llegados al fin en la línea ascensional, la célula que representa a este color, celeste y a este "estadio" de la naturaleza, se sitúa en los instrumentos más agudos de la plantilla orquestal, en el compás 159.

Para la realización de esta última sección del *Trencadís*, Guinjoan construye un lenguaje de anillos en las maderas, con un efecto de policromía que reproduce en los compases siguientes. Tras la sección martilleante de percusión y metales se introduce el tema, en este caso, consiste en una reexposición sintética, como corresponde a la secuencia final del *Trencadís*.



Este inicio de reexposición pasa en el compás 166, al contrabajo y a la tuba, y en ambos encontramos la cita exacta de la parte central del tema, expuesto en la primera secuencia en el compás 30, tal y como puede comprobarse, si se coteja este ejemplo, con el correspondiente a la exposición de la disposición de elementos. Como podemos ver en el ejemplo, esta sección alcanza su punto climático a través de los diseños en anillos de maderas y violines que acompañan al tema, realizados sobre las doce notas de la escala cromática.

La reexposición del tema llega a su fin en el compás 172, con un gran relieve sonoro. Desde aquí, el tema pasa a los contrabajos y los violoncellos, que por aumentación, lo desarrollan, una vez más en corcheas, mientras que los violines abandonan sus diseños de anillos paulatinamente, en 12 intervenciones diferentes, que ocupan seis compases (del 172 al 177, y lo hacen a distancia de negra)<sup>56</sup>.

La explotación de los efectos de policromía ocupa por completo el discurso que deviene, alcanzando uno de sus puntos de mayor relieve en el bloque pentatónico de los violines en *divisi*, del compás 180, o el bloque de anillos diatónicos, en maderas y violines, que tiene lugar desde el compás 184. Una vez que el efecto densificador de dicho bloque se ha extinguido, nos encontramos con una nueva intervención temática, en el *Più Mosso* del compás 187 en el arpa, y como ocurrió en anteriores ocasiones, con la figuración constante de corchea. En este caso, el tema popular, transportado, está apoyado por unos diseños en las cuerdas a base de *glissandi* y armónicos muy al estilo raveliano, (motivos que Guinjoan emplea en otras de sus obras, como por ejemplo en *Trama*).

---

<sup>56</sup> No olvidemos que el metro en el que se desenvuelve esta secuencia es 2/4.

Marcando el sentido recapitulatorio de este fragmento final, nos encontramos en el compás 203 con los motivos martilleantes de la percusión, a los que se suman, dos compases más adelante, los mismos diseños motivicos del principio. Este bloque final alcanza un clima de gran brillantez, estando resaltada su dimensión textural por localizados diseños motivicos, emparentados con los iniciales. Al mismo tiempo, vuelve a ser expuesta la frase inicial, con la que se abría la introducción, transportada.

A handwritten musical score for a string quartet and percussion. The score is written on five staves: Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabajo (Cb.). The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. A circled 'L.F.T.' is visible at the top of the first staff. The score is enclosed in a hand-drawn rectangular frame.

Las células motivicas se suceden en el registro agudo de las maderas, incidiendo de esta manera en la consecución de la línea ascensional, de los motivos celestes; con estos diseños se llega al fin del *Trencadís*, junto con la exposición del tema inicial de *Gaudí*, en los trombones y la última afirmación temática, por ampliación, en el arpa. Todos los motivos determinantes en el *Trencadís* acaban de ser reexpuestos por última vez.

The image displays a page of handwritten musical notation for an orchestra. The score is organized into two main systems of staves. The upper system contains the woodwind and brass sections, with staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tromp.), and Trombone (Tromb.). The lower system contains the string and harp sections, with staves for Violin I (VI), Violin II (VII), Viola (VI), Violoncello (VC), Contrabajo (CB), and Arpa (Arpa). The notation is dense, featuring various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The handwriting is in black ink on aged paper, with some corrections and annotations visible. The overall layout is typical of a conductor's score or a detailed orchestral part.

## ***NEXUS***

**Nexus**<sup>57</sup> para conjunto de cámara, es una obra para flauta (susceptible de cambiar a *piccolo*), oboe, clarinete en *si b*, fagot, dos trompas en *fa*, trompeta en *do*, trombón, dos percusionistas, violines, violas, violoncellos y contrabajos. Fue escrita en Barcelona, en 1993 y se estrenó en *Radio France* en París, el 10 -XII -1994, con la Orquesta Filharmónica de dicha entidad, dirigida por Laurent Curiot. La partitura ha sido publicada por EMEC. *Nexus* fue dedicada a l'*Orquestra de Cambra del Teatre Lliure*. Su duración, como indicamos en el catálogo, es aproximadamente de 16 minutos.

### ***1. El procedimiento precompositivo de Nexus***

Guinjoan no ha escogido únicamente el título de la obra por sus referencias semánticas, o por las posibilidades que el juego expresivo permite a una palabra tomada como referente, sino que ha llevado al terreno del entramado compositivo esta palabra, constituyéndose básicamente la obra en una doble vía de construcción. Por una parte, la sucesión estructurada de enlaces entre instrumentos, -que Guinjoan hace conscientemente audible en la utilización del tema de *Nexus* en la "melodía de timbres"- y por otra, la serie de enlaces entre células procedentes del tema principal.

Si el compositor hubiese hecho uso únicamente del enlace sin darle coherencia al modo de hacerlo, el resultado hubiese sido el de una aglutinación sin más de fragmentos que, internamente, están relacionados entre sí. Sin embargo, Guinjoan ha organizado a partir del ensamblaje entre partes todo el procedimiento de

---

<sup>57</sup> Como decimos en el catálogo, existe una versión de esta obra para orquesta sola hecha por el propio compositor.

estructuración interna y externa, dotándole de coherencia al utilizar siempre en todas las voces, células del tema fieles en la disposición que ha obtenido de los distintos procesos de transformación temática.

Dada la complejidad y ambición de la obra, dedicada a un amplio conjunto camerístico, los procesos de obtención del material han sido básicamente, los mismos que encontramos en otras obras de estos años aquí analizadas, tal es el caso de *Barcelona 216*, de 1995 o la Sinfonía nº 2 *Ciudad de Tarragona*, de 1998, susceptibles de ser clasificados básicamente como simples y complejos.

Entre los primeros, destaca el sistema tan común ya en el compositor catalán de organizar el material en torno a la inversión, transposición, ampliación y retrogradación de los modos a través de los cuales obtiene el tema.

De los segundos, destacamos la serie de matrices que ha de utilizar para combinar los anteriores, como por ejemplo la resultante de combinar de izquierda a derecha la ampliación interválica por semitonos y de arriba a abajo la transposición de cada una de ellas y la que obtiene de una ampliación gradual por semitonos según lo que hemos denominado *ampliación cromática estructural*, y que presentamos al finalizar este estudio.

Al hacer proceder todos los materiales de los mismos cuatro elementos temáticos, la coherencia formal reside no sólo en la lógica de la combinatoria y la probabilidad, que poco tiene que ver con el proceso musical en sí, sino en la aquiescencia de que todas las interversiones en su procedencia, son la misma en su origen.

## **2. COMENTARIO ANALITICO**

Como acabamos de decir, *Nexus* es una pieza concebida para conjunto de cámara, y en palabras del propio compositor, es la primera obra dedicada a este género que compuso, después de haber terminado la ópera *Gaudí* en 1992.

El título, tomado del originario latino cuya traducción corresponde básicamente a la palabra *nudos*, es decir; nexos, admite varias lecturas diferentes, como por ejemplo, conexiones, enlaces o vínculos entre diversos elementos, cruces, (refiriéndonos con ello a cruzar en todas direcciones dentro de un espacio concreto), superposición de elementos diferentes, encadenamientos, o dejar algo sin movimiento ni acción; todas estas acepciones del término tienen cabida en la pieza escrita por Guinjoan.

Han sido dichas imágenes en su conjunto las que le has servido a Guinjoan de estímulo y a la vez pretexto para componer esta obra, entendiendo el término "pretexto" en un sentido concreto, y es que el compositor considera que en un proceso compositivo, la primera idea generadora puede sufrir una gran mutación, y por lo tanto, cualquier descripción literaria se moverá siempre en un campo de relatividad, y más aún en el caso de *Nexus*, donde, ante todo, Guinjoan ha intentado escribir una verdadera obra de cámara, siendo éste el género por excelencia de la música "pura" para el compositor.

*Nexus* comporta una nomenclatura instrumental de 16 intérpretes que representan de modo aproximativo y casi simbólico, las cuatro secciones que forman la orquesta sinfónica "heredada del último Romanticismo" según palabras del propio compositor.

### ***2. 1. Visión de conjunto de los elementos en Nexus***

El material empleado, que normalmente se aparta de cualquier referencia serial en el sentido más estricto de la palabra, ha sido obtenido mediante una progresiva ampliación interválica de dos bloques distintos: el primero, que es el más simple, se inicia con un acorde microtonal de cuatro sonidos y luego se amplía gradualmente por semitonos a partir de segundas menores hasta llegar a la séptima aumentada. Este elemento se puede localizar en el apéndice.

Esta fórmula que gráficamente se podría traducir como *forma de abanico*, se presenta cuatro veces a lo largo de la partitura, a través de diferentes juegos en combinatoria también diversa de los instrumentos. En cuanto al segundo que es el más importante, se trata del único elemento temático generador de la partitura, dividido en tres breves períodos, y del cual derivan los otros motivos obtenidos, también por una ampliación interválica progresiva, como veremos más adelante.

La obra consta de un sólo movimiento y su estructura morfológica, analizada en su aspecto global, puede inscribirse en un contexto derivado de la tradición. Sin embargo, a través de sus menos de veinte minutos de duración, no se produce un desarrollo en el sentido tradicional de la palabra. Dentro de esta línea, el discurso musical se presenta en términos generales, combinando y superponiendo contracciones, duplicaciones o interversiones de los parámetros establecidos siempre tratados con un estilo instrumental netamente camerístico.

## ***2. 2. Delimitación general del material***<sup>58</sup>

El propio compositor se ha referido a la estructuración de esta obra en varios cursos impartidos por él, resaltando siempre lo más destacado de su organización interna; así la primera sección *Moderato*, (compases 1 al 60), comporta tres secuencias y a pesar de su carácter introductorio presenta todos los elementos que luego se concretan a lo largo de la partitura, como por ejemplo, la célula principal, audible ya en el compás 47. La primera secuencia de carácter ambiental tiene como principales protagonistas a los timbales, la percusión en trémolos irregulares y al piano con *clusters*, que, a partir de 12 sonidos, disminuye de forma gradual hasta llegar a los siete sonidos.

---

<sup>58</sup> Los instrumentos transpositores de la partitura han sido escritos en sonidos reales.

Como ejemplo de ello podemos ver los compases 5 al 8, con la presentación simultánea de estos elementos en un contexto ambiental, de textura adelgazada y cierta indeterminación sonora en las cuerdas.

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a string quartet and woodwinds. The score is organized into systems of staves. The instruments represented are:

- Violin I (Vl I)
- Violin II (Vl II)
- Viola (Vla)
- Violoncello (Vcl)
- Double Bass (Cb)
- Flute (Fl)
- Oboe (Ob)
- Bassoon (Fg)
- Clarinet (Cl)

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Key markings include:

- p* (piano)
- pp* (pianissimo)
- f* (forte)
- mf* (mezzo-forte)
- ff* (fortissimo)
- rit.* (ritardando)
- tr.* (trill)
- acc.* (accelerando)
- dim.* (diminuendo)
- sfz.* (sforzando)
- rit. cresc.* (ritardando crescendo)
- rit. decresc.* (ritardando decrescendo)

The score is divided into measures, with measures 5, 6, 7, and 8 being the primary focus of the text. The notation is dense and detailed, characteristic of a professional manuscript.

La segunda secuencia es más compleja, y en ella destaca una especie de recitativo que se presenta como una melodía de timbres <sup>59</sup> a través del diálogo entre una sucesión de acordes en progresión cromática intercalados por los rápidos diseños del piano y el vibráfono. Finalmente, en la tercera secuencia se afirma por primera vez la sucesión del acorde en forma de abanico que da lugar a insinuaciones del motivo principal, como podemos ver en los compases 38 al 40.



---

<sup>59</sup> Cuando en esta tesis hacemos referencia a la melodía de timbres, nos referimos a lo que por ello entiende Adorno, cuando dice que *"este concepto significa que el sencillo cambio instrumental del timbre de sonidos idénticos puede recibir fuerza melódica sin que se produzca una verdadera melodía en el sentido tradicional"*. Adorno, T.W. *Filosofía de la Nueva Música*, Ed Sur, Buenos Aires, 1996, pág 48.

El *Poco Più Mosso*, se afirma a partir del compás 61 con motivos microtonales en las cuerdas, que dan paso a un fragmento acumulativo de elementos flexibles, todos formados por seis unidades; en conjunto producen un proceso acústico global, poniendo así en movimiento todo el material, como vemos a continuación.

The image displays a handwritten musical score for a string quartet and woodwinds. The score is organized into systems. The top system includes staves for Flute (fl), Clarinet (cl), Bassoon (fs), and Cello/Double Bass (cb). The middle system includes staves for Violin I (v1), Violin II (v2), Viola (vl), and Double Bass (cb). The bottom system includes staves for Flute (fl), Clarinet (cl), Bassoon (fs), and Cello/Double Bass (cb). The score features various musical notations, including microtonal intervals, slurs, and dynamic markings. A section labeled "senza tempo" is indicated in the lower part of the score. The notation is dense and detailed, reflecting the complex microtonal and flexible elements described in the text.

Este relieve textural, asociado a la precipitación motívica y la indeterminación temporal, culmina en el momento en que la percusión, con sus diseños rítmicos, anuncia la entrada al *Agitato*, en el compás 76.

Esta sección que en contraste con la anterior es eminentemente rítmica, -teniendo cierta afinidad con el *free jazz*-, se desenvuelve a base de interversiones de los tres períodos del tema principal; éste se afirma en el violín en la mitad del episodio, en el compás 98, después de un efectista bloque acórdico en 2/8.

The image displays a handwritten musical score for a symphony orchestra. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for various instruments. From top to bottom, the staves are labeled: Flute (Fl.), Oboe (ob.), Clarinet (cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (tr.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Percussion (perc.), Piano (P), Violin (vl.), Viola (vib.), Violoncello (vc.), and Double Bass (cb.). The score is written in a complex, expressive style with many annotations, including dynamic markings like 'f' and 'mf', and performance instructions such as 'saca cord' and 'Tutti'. A large, curved line is drawn across the score, possibly indicating a section or a specific musical phrase. The bottom right corner of the score has a circled number '100' and a small box containing the number '3'. The page number '245' is printed at the bottom center.

A partir de aquí, continúa el discurso con un fraseo fluctuante entre *poco tranquillo* y *Agitato*, con sucesivas entradas temáticas, hasta quedar interrumpido por la introducción del *Calmo*. Toda esta sección está escrita con un lenguaje muy puntillista y para subrayar cada una de las células motivicas Guinjoan se ha remitido procedimentalmente al sistema schoenbergiano, más concretamente, al utilizado en la *Suite Op. 29*, obra que él había estrenado y dirigido al frente del *Diabolus in musica*.

Las intervenciones del tema, en sus diferentes transposiciones o ampliaciones se expanden por toda la partitura, como veremos en el apartado siguiente de un modo más exhaustivo.

En una visión sintética de conjunto, podemos decir que los motivos derivados de las transformaciones temáticas se van densificando, sobresaliendo así el dibujo complementario del piano, con *clusters* y un *ostinato* de terceras en la percusión, que precipitan el discurso. Vuelven a intervenir juntos el glockenspiel y el vibráfono, en un motivo doblemente acórdico. Después, se presentan en las cuerdas otras intervenciones temáticas, que saltan de un instrumento a otro, e incluso de una cuerda a otra, como es el caso de los compases 191 al 195, con diseños relevantes en las cuerdas, que pasan en los compases siguientes a flautas, oboes, primeras trompas y percusión. Y así, de este modo, junto a diseños en armónicos de las cuerdas, que destilan lirismo con tintes incluso impresionistas, se llega a la siguiente sección.

Así, en el compás 218 se alcanza el *Calmo*, que rinde culto al melodismo en su sentido de color instrumental más que al de melodía como tal, como hemos visto en los compases introductorios; en este sentido, incluye un "collage" de la parte acompañante en la cuerda de *Soupir*, de Tres poemas de Mallarmé, de Ravel, como veremos más adelante.

Todo este discurso se organiza a partir del material de matrices, como veremos más adelante, y a modo de

ejemplo, citamos que el clima diatónico de este fragmento proviene del modo 9 ampliado de la inversión del motivo principal, como veremos en varios ejemplos. El tema popular, sin ser desarrollado, se afirma varias veces, como se verá en el comentario con ejemplos, ahora sólo mencionamos cómo; primero a través de una trama armónica entre el glockenspiel y el vibráfono, desde el compás 184; luego, secundado por un diálogo entre la madera y la cuerda, se presenta en la flauta y el oboe en el compás 197; sigue la trompeta que lo traduce en su inversión a partir del compás 201, y por último, el clarinete que seguido de la flauta, lo pone al descubierto desde el compás 209. Un pasaje de transición conduce de nuevo al *Agitato*, en el compás 235. El estudio motivico de esta sección nos lleva a considerarla no como una reexposición, sino como un breve desarrollo de ésta a través de los cuatro grupos instrumentales que actúan con autonomía propia bajo el siguiente orden: madera, metal, cuerda y percusión, que incluyendo el piano al final se superponen alcanzando el máximo clímax sonoro, como veremos más adelante. Después de una breve reexposición del tema principal, la masa sonora se va dispersando a través del discurso barroco de la cuerda apoyada por las marchas armónicas del metal hasta enlazar en el compás 323 con el *Molto tranquillo*, donde aparece por última vez una alusión al motivo principal a partir del registro agudo, como veremos después, hasta perderse en el grave en un *ppp*.

### ***3. Estudio más detallado de los elementos en Nexus***

Si recapitulamos lo dicho hasta ahora, nos encontramos en la primera sección con una sucesión de motivos que llegan a un primer clímax mediante precipitación de vientos y percusión, tal y como ocurre en el compás 14. Tras esta primera inflexión, el ambiente de la sección continúa de modo similar, destacando ahora el papel de violoncello, encargado de exponer el motivo microtonal, por espacio de 8 compases hasta el 21.



m d en este aparecen naturaliza melódica y lírica, siempre en *cantato* y en las maderas, como iremos viendo.

El fragmento de conexión entre la primera de las secciones y la segunda merece un especial detenimiento, ya que se abre en el compás 45 bajo las indicaciones generales de *Meno Moderato*, y en él se sintetizan materiales anteriores en la forma de yuxtaposición y adición climática de anillos, que desembocarán en el *Agitato*.

Por una parte, este *Meno Moderato* se inicia con una gran sobriedad instrumental, cantando la primera célula temática en su estado fundamental, en el compás 47 a cargo del vibráfono y del violín, como puede comprobarse si se cotejan los materiales, en un contexto instrumental de gran pulcritud de líneas.



Esta introducción temática, que en el ejemplo anterior aparece casi desnuda, es continuada en el pasaje de los compases 55 al 60, con una conducción microtonal paralela de cuerdas en el entorno de *re* y *do*, que prepara el camino al advenimiento de los anillos en *Poco più mosso*, acompañados por el vibráfono.

The image shows a handwritten musical score for four string staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and a vibraphone part. The score is written in a single system with four measures. The tempo marking is 'Poco più mosso'. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various dynamics such as *pp*, *f*, and *ppp*, and includes performance instructions like 'arco' and 'pizz.' (pizzicato). The string parts feature parallel motion in the upper register, while the vibraphone part provides a rhythmic accompaniment.

Este diseño paralelo de las cuerdas cambia su direccionalidad, y así, el dibujo horizontal, como hemos visto, se transforma en otro descendente, en el compás 71, con sucesivas entradas secuenciadas del agudo al grave en células de séptimas en cada cuerda en un contexto más libre, *senza tempo*, que, como puede verse en el ejemplo siguiente, no abandona la introducción de elementos temáticos, como la novena transposición de C en el fagot.



En ambos casos, las cuerdas acompañan a los anillos, aunque el resultado sonoro es realmente diferente en ambos casos.

Como ya vimos, la construcción en anillos desemboca en el *Agitato* del compás 76. Es esta sección de *Nexus* el lugar escogido por el compositor para introducir el tema melódico-rítmico más importante de toda la obra, y que, como veremos en el ejemplo, aparece en los violines por primera vez en el compás 98, reproduciendo los elementos temáticos llamados A (con la elisión del intervalo que se repite) y B, (este último, no en su totalidad) y que se encuentran en el apéndice de este estudio, conformando parte de una serie de matrices.

Si buscamos una lógica motivica, la presentación del tema no podría quedar incompleto, y así, encontramos la

parte "C" del tema inmediatamente, en el compás 100 duplicado en la flauta y el clarinete.

A page of handwritten musical notation for a symphony. The score is written on multiple staves, with various musical symbols, notes, and rests. The notation is dense and includes dynamic markings such as 'p' and 'f'. The staves are arranged in a traditional orchestral layout, with woodwinds and strings visible. The handwriting is in black ink on aged paper.

Un tema como podemos comprobar de gran relieve y dotado de una naturaleza netamente rítmica.

Dos compases más adelante, la flauta y el clarinete retoman parte de los motivos integradores del tema, en una búsqueda y consciente estructuración temática cuya base consiste en una especial melodía de timbres, recurso tan propio de la escuela vienesa y del que ya hemos hablado, y retomado aquí por Guinjoan en un sentido concreto desarrollado por ésta, ya que concibe el timbre como identificador del tema en el mismo grado que lo hacen las alturas o la interválica.

Se hallan presentes en todo el *Agitato* pequeñas escisiones del mencionado tema principal en sus tres elementos A, B y C; y así, por ejemplo, nos detenemos en los compases 111 al 114, en los que la flauta y el clarinete están contruidos siguiendo toda la sucesión temática A, B y C en estado fundamental, acompañada por células procedentes de distintas inversiones en el oboe y el fagot, entre las que destacamos la novena inversión de A, y la quinta inversión de B.

110

Musical score for measures 110-114. The score is written for four staves: Flute (Fl.), Oboe (ob.), Clarinet (cl.), and Bassoon (fs.). The music is in a complex rhythmic pattern, likely 5/8 or 7/8 time. The Flute and Clarinet parts are highly active, featuring rapid sixteenth-note passages. The Oboe and Bassoon parts provide a more sustained accompaniment with some melodic fragments. There are annotations such as 'rit.' (ritardando) and 'Ad lib' (ad libitum) in the score.

115

Musical score for measures 115-119. The score is written for five staves: Flute (Fl.), Oboe (ob.), Clarinet (cl.), Bassoon (fs.), and Cello/Double Bass (c.). The music continues with complex rhythmic patterns. The Flute and Clarinet parts remain highly active. The Oboe and Bassoon parts continue their accompaniment. The Cello/Double Bass part provides a steady bass line. There are annotations such as 'rit.' and 'Ad lib' in the score.

Tras esta combinación de procedimientos de matrices, la utilización de la percusión, en un paso más de la melodía de timbres, define el tránsito hacia el *Poco tranquillo* del compás 117, iniciado a base de células brevísimas dispersadas por toda la partitura, siendo el "nexo" argumental entre ellas el material temático del que están formadas.

Así, nada más iniciarse este fragmento, el violín presenta un elemento temático escrito linealmente, en contraposición al resto de la plantilla instrumental, ocupada con breves células de discurso no lineal, sino celular, mientras el contrabajo retoma el discurso temático, con fugaces células de procedencia de matrices, por ejemplo, con la duodécima transposición de A y B en los compases 130 al 132, sólo alterada en sus sonidos 4 y 5.

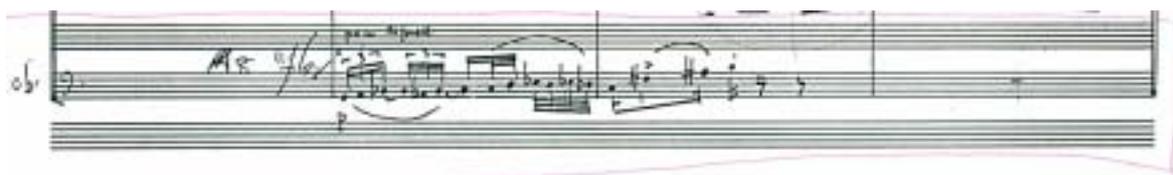


La célula motívica de arranque está presente constantemente en esta sección, y así aparece de nuevo en el motivo inicial del piano tras la sección a *solo* de las cuerdas, en el compás 138, con sus tres primeros sonidos. Ese breve inciso de tres notas ascendentes sirve no sólo de nexo estructural entre las distintas intervenciones celulares, sino sobre todo como conexión dotada de pregnancia también auditiva entre instrumentos y dinámicas, ya que para las cuerdas, en los compases a *solo*, el compositor ha escrito un *ritardando*, y ahora, el piano rompe la dinámica al introducir un *accelerando molto*. Por último, la flauta, duplica esta célula, con los tres primeros sonidos de C, en su tercera transposición,

seguidos de los tres primeros de A en estado fundamental; esta célula de arranque, que consideramos "estructural" se inscribe en un *Agitato* en *a tempo*.

En el compás 151 se inicia el *Poco tranquillo* en el oboe con el principio del elemento temático A en su cuarta transposición. El proceso de construcción continúa de un modo similar, siendo las células "desprendidas" del tema inicial las que dan contenido a la sección.

Así ocurre en el compás 155, en el que el contrabajo desarrolla en su totalidad el elemento temático A en su octava transposición y la primera célula de B casi a modo de solista,



lo que nos sirve para hacer hincapié en el interés que el compositor manifiesta de que la trabazón interna de la obra, *i.e.*; el sistema constructivo interno, se haga en gran parte externo y con ello audible, identificando así en *Nexus*, de un modo muy concreto, la forma con el contenido. Esto que, simplemente esbozamos, será tratado con la extensión y el rigor que requiere en el apartado estético, aunque su mención aquí es obligada ya que esta intención de exteriorizar el propio proceso constructivo constituye, define y aclara la visión seccional de la obra.

A partir del *a tempo* del compás 158, la escritura a base de células del tema principal en sus tres elementos A, B y C se condensa extraordinariamente, tanto en el número de instrumentos que intervienen utilizando dicha escritura, como por la aglutinación de varias intervenciones celulares

en el mismo instrumento, con la consiguiente condensación de elementos todos "necesarios", percibidos como tales al no existir efectos o concesiones melódicas al margen de las células estructurales.

Guinjoan las emplea en este fragmento como únicos elementos sonoros, sin rellenos armónicos, sin doblar las voces, distorsionarlas o adornarlas. En definitiva, en este pequeño fragmento, todo lo que está sonando constituye contenido y forma, en "simbiótica" construcción.

Como ejemplo de ello, basta señalar el diseño del oboe, que desde el compás inicial del *a tempo*, entona las primeras células de distintas intervenciones del elemento temático C, entre las que hemos destacado el inicio de la décima inversión, en el compás 158, la cuarta transposición (no invertida), en el siguiente, la octava transposición en el 160 y la undécima transposición en el 161.

C10INV                  C4                                  C8                                  C11



Esta condensación constructiva da paso a una mayor libertad tanto expresiva como de procedimiento, donde Guinjoan introduce la sensación de flexibilidad y de anticipación al *Calmo* mediante *glissandi* en las cuerdas agudas, y oscilaciones en las maderas, mientras que los motivos temáticos siguen marcando las intervenciones instrumentales.

Una vez introducido el *Calmo* en el compás 182, el proceso constructivo se transforma, en esa amalgama de procedimientos que evoca el nombre de *Nexus*, ya que sin dejar de utilizar la composición de intervenciones celulares, la combinación de éstas se produce de un modo nuevo, tanto por los instrumentos que lo llevan a cabo, como por la forma que adopta la yuxtaposición celular.

Así, en los compases 184 al 186, el glockenspiel y el vibráfono simultanean en una especie de apolínea polifonía el elemento temático A y parte de B en la quinta transposición y su contracanto.

A handwritten musical score for measures 184 to 186. The score is written on five staves. The top staff is labeled 'mp' and contains a treble clef and a key signature of one flat. The second staff is labeled 'Glock' and contains a treble clef. The third staff is labeled 'Vib' and contains a treble clef. The fourth staff is labeled 'P' and contains a treble clef. The fifth staff is labeled 'PS' and contains a bass clef. The music is in 3/4 time. The first measure (184) shows the beginning of the piece with a treble clef and a key signature of one flat. The second measure (185) is marked 'mp' and shows the beginning of the 'Glock' and 'Vib' parts. The third measure (186) is marked 'mp' and shows the continuation of the 'Glock' and 'Vib' parts. The fourth and fifth measures (187 and 188) are marked 'mp' and show the continuation of the 'Glock' and 'Vib' parts. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

interversiones de los elementos temáticos. Esta sucesión

A handwritten musical score for measures 184 to 186, showing a full orchestral arrangement. The score is written on 18 staves. The top staff is labeled '4/4 sample' and contains a treble clef. The second staff is labeled '4/4 sample' and contains a treble clef. The third staff is labeled '4/4 sample' and contains a treble clef. The fourth staff is labeled '4/4 sample' and contains a treble clef. The fifth staff is labeled '4/4 sample' and contains a treble clef. The sixth staff is labeled '4/4 sample' and contains a treble clef. The seventh staff is labeled '4/4 sample' and contains a treble clef. The eighth staff is labeled '4/4 sample' and contains a treble clef. The ninth staff is labeled '4/4 sample' and contains a treble clef. The tenth staff is labeled '4/4 sample' and contains a treble clef. The eleventh staff is labeled '4/4 sample' and contains a treble clef. The twelfth staff is labeled '4/4 sample' and contains a treble clef. The thirteenth staff is labeled '4/4 sample' and contains a treble clef. The fourteenth staff is labeled '4/4 sample' and contains a treble clef. The fifteenth staff is labeled '4/4 sample' and contains a treble clef. The sixteenth staff is labeled '4/4 sample' and contains a treble clef. The seventeenth staff is labeled '4/4 sample' and contains a treble clef. The eighteenth staff is labeled '4/4 sample' and contains a treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

es contestada desde el compás 197 por la flauta, oboe y primera trompa en ampliación, destacando sobre todo el vibráfono, con la novena ampliación invertida de A y B y el juego acórdico del piano.

Este es sin duda uno de los momentos de mayor lirismo en *Nexus*, resaltado por el uso instrumental de los elementos temáticos en juego.

Entre las distintas intervenciones *a solo*, destacamos, para ejemplificar su común procedencia con el resto del *Nexus*, el canto del clarinete, iniciado en el compás 209, que reproduce exactamente la novena ampliación invertida de A y B, como vimos también en el ejemplo anterior, acompañada por los motivos ravelianos de las cuerdas y los motivos de naturaleza tímbrica de metales, percusión y piano.

Tras el breve espacio de transición que conduce al *Agitato* iniciado en el compás 235, nos encontramos con el último pasaje de desenvolvimiento del material, ya que, como indicamos anteriormente, esta sección no reexpone el material anterior como tal, sino que establece nuevos ámbitos tanto discursivos como texturales en los que éste se presenta.

En este sentido, vale la pena poner de relieve el juego que tiene lugar entre las maderas, en las que se encuentra material motivico en *subito*, de gran precisión rítmica, que a partir del compás 249, da soporte a una de las intervenciones temáticas más completas, ya que reproduce en su totalidad los elementos temáticos A, B y C, en su

segunda transposición en la flauta, y material vinculado en las restantes maderas, estableciéndose así una sucesión instrumental y tímbrica a modo de contracanto, acompañadas por un acompañamiento percusivo, en bloques acórdicos del piano y un *ostinato* interválico de tercera menor en la percusión.



Esta idea lineal prosigue en los metales en el compás 251, introduciéndose una progresión hacia el clímax, que está perfectamente asentado en el compás 281; destacamos el fragmento iniciado en el compás 260, con citas constantes del material, que culmina con una interesante superposición temática: la undécima transposición

invertida de A, B y C completa en la flauta, y la quinta transposición de A y B en el fagot, en un clima de agrupaciones irregulares del material, que se extiende a otros instrumentos, como las células de inversión en el clarinete, lo que puede verse en el ejemplo.



El entramado temático continúa estableciéndose con gran relieve, en esta sección final de *Nexus*, resultando de ello un juego instrumental muy dilatado en su duración y con apenas oscilaciones de altura, en el que tiene un papel fundamental la sonoridad ascensional de las cuerdas, lo que puede percibirse desde el compás 288.

Las últimas intervenciones celulares del tema se yuxtaponen en un entramado de nudos en todas las voces, con la constante presencia de las células temáticas, como podemos ver, por ejemplo, en los compases 300 y 301, con la décima transposición de C en la trompeta, y la

sexta inversión también de C en el oboe en lo que podemos considerar el proceso codal de *Nexus*.

A handwritten musical score for a section of a piece. The score is written on ten staves. The top three staves are for Oboe (ob), Clarinet (cl), and Bassoon (fb). The bottom seven staves are for strings, labeled 1, 2, 3, 4, 5, 6, and 7. The music is in a complex, multi-measure rest system. The Oboe part has a circled section of notes in the first measure. The Clarinet part has a circled section of notes in the first measure. The Bassoon part has a circled section of notes in the first measure. The string parts have various rhythmic markings and dynamics. The score is enclosed in a pink hand-drawn border.

En este entramado celular, la textura se va adelgazando progresivamente, y vuelven a aparecer el xilófono y el vibráfono con ampliaciones, a medida que la obra se acerca al final y van extinguiéndose los sonidos de algunos instrumentos que ya no van a volver.

Así, en el compás 325, el glockenspiel, canta por última vez el elemento temático C en su séptima inversión, imitado por el clarinete en el compás 328, siendo ambos contestados por la trompeta, en la novena transposición del final de A y el comienzo de B, con un pedal grave, sostenido en el piano.

A handwritten musical score for orchestra and piano. The score is written on ten staves, labeled on the left as follows: *ob.*, *cl.*, *ff.*, *4*, *2*, *Trp.*, *Trb.*, *Timb.*, *1*, *Perc.*, *2*, and *Pf.*. The music is in 4/4 time. The *ob.* staff has a dynamic marking *p* and a *trill* marking. The *cl.* staff has a *trill* marking. The *Trp.* staff has a dynamic marking *p* and a *trill* marking. The *Trb.* staff has a dynamic marking *p* and a *trill* marking. The *Timb.* staff has a dynamic marking *p* and a *trill* marking. The *1* staff has a dynamic marking *p* and a *trill* marking. The *Perc.* staff has a dynamic marking *p* and a *trill* marking. The *2* staff has a dynamic marking *p* and a *trill* marking. The *Pf.* staff has a dynamic marking *p* and a *trill* marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are handwritten annotations in the score, including "Sord. 'Cup'", "9. Mittelstg.", "An. Zc.", and "clck.". A large curved line connects the *ob.* staff to the *Trp.* staff. The score is written on a page with a pink border.

La obra se cierra en *ppp*, con la séptima inversión de C en el contrabajo, apenas acompañada por otros instrumentos.

The image shows a handwritten musical score for the final section of a piece. The score is written on five staves, labeled from top to bottom as Rit, Vl, Vcl, Vc, and Cb. The Rit staff is in 4/4 time and contains a sequence of notes with dynamic markings like *pp* and *ppp*. The Vl staff has a tremolo marking and a circled number '330'. The Vcl staff has a 'Pizzicato' marking. The Vc staff has a 'Pizz' marking and a dynamic marking of *pp*. The Cb staff is in C major and features a prominent bass line with a circled section and a final chord marked *ppp*. The score concludes with a double bar line.