

*APÉNDICE DE MATERIALES*

*SERIE DE MATRICES BASADAS EN EL DIES IRAE*

A handwritten musical score consisting of 24 staves, numbered 1 through 24 on the left margin. The score is divided into three systems of eight staves each. The first system (staves 1-8) is marked with a circled 'a' at the beginning and circled 'b' and 'c' later. The second system (staves 9-16) is marked with a circled 'd' and 'e'. The third system (staves 17-24) is marked with a circled 'f'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'poco' and 'rit.'. The handwriting is in black ink on aged paper.

## *LOS CINCO CONTINENTES*

### *Comentario global*

El compositor definió esta obra como una "Suite sinfónica", bajo el soporte del nombre genérico de ballet, ya que considera la obra como ballet en un sentido conceptual.

Esta partitura fue escrita en Barcelona, en 1968, y estrenada en el Gran Teatro del Liceo, el 1 de Febrero de 1969, por el Ballet y la Orquesta del Gran Teatro del Liceo, dirigido por el propio compositor. La coreografía fue obra de Joan Magriñá.

Según palabras del propio compositor, esta pieza vio la luz gracias a que fue pensionado por la Fundación Juan March<sup>81</sup>. El compositor pretendía basar su argumento sobre ciertas pinturas de Goya, idea inicial que fue pronto descartada, en primer lugar porque exigía una realización excepcional en cuanto a montaje para no caer en la idea ya expresada, de un típico ballet español, caracterizado de forma simplista y superficial, y en segundo lugar porque el tema carecía de originalidad y era demasiado concreto, para una obra que en su concepción primera era de naturaleza más abstracta.

Al iniciar el trabajo, Guinjoan se halló ante múltiples problemas: el primero consistía en lograr componer una música apta para la doble función de coreografía y de concierto. De ahí proviene el subtítulo de "Suite Sinfónica", habiendo sido solicitada por el Patronato de la Orquesta para figurar en los conciertos de la temporada musical de 1970.

Por otra parte, considerando que la obra iba destinada a una compañía de ballet importante pero no especializada en el género vanguardista, surgió otro problema relacionado con la tendencia musical que el compositor cultivaba años después, cuyos procedimientos post-

---

<sup>81</sup> En el apéndice documental se recoge esta noticia, salida en los periódicos catalanes del momento.

serialistas y experimentales excluyen un ritmo simétrico que pueda servir de guía a un coreógrafo.

El compositor, después de un tiempo, decidió adaptarse a las circunstancias que tenía y sobre todo al género del ballet, y sin prejuicio alguno, decidió escribir una partitura clara y concisa en cuanto a ritmos sin por ello hacer concesiones, y obtener un clima emotivo de expresión más o menos directa. La música de *Los cinco continentes* fue desde el primer momento asimilada por el maestro Magriñá quien realizó una gran coreografía.

El mismo compositor expresó que el título de la composición supuso en sí ya un gran quebradero de cabeza, a lo que se sumaba sobre todo la necesidad de dar forma a la obra con sus cinco partes y un carácter distinto a cada cuadro, asimilado a su respectivo continente.

Cumplía con las exigencias de una obra con un argumento simbólico en la que el coreógrafo, el pintor y el músico podían expresar libremente los cinco continentes según su respectiva visión personal de cada uno de ellos.

Sin embargo, es evidente que existe un nexo entre la coreografía y la música, dada la estructura morfológica y rítmica de la partitura, que sirvió de base para la producción coreográfica en su aspecto técnico.

Por último, y antes de adentrarnos en la partitura, el compositor manifestó que el ballet comporta genéricamente varios estilos entre los que figuran el género estrictamente *exhibicionista*, -reproducimos las palabras del propio compositor,-y el *ballet de acción*, entre los que podemos recordar a *Copelia*, por ejemplo. El drama danzado, o transmutado a la coreografía, por ejemplo, *La bella durmiente del bosque*, el drama sujeto a la parte literaria con *Scherezade*, y toda la aportación contemporánea a partir de la *Consagración de la primavera*, en la que tanto el ballet como la música son libres y obran en función propia. Siguiendo las palabras del compositor, nos encontramos con que *Los cinco continentes* pertenecen a esta última tendencia. Desde el punto de vista escritural, estas cinco partes comportan cinco estilos de lenguaje

distintos pertenecientes todos ellos a tendencias existentes en el siglo XX.

*Europa* pretende describir la danza más pura; está escrita con un lenguaje estrictamente serial, y es el fragmento en el que más predomina el factor intelectual. Por otra parte, *Asia* traduce el antagonismo que existe entre la cultura milenaria y los acontecimientos actuales. El clima exótico está musicalmente "realizado" por la utilización armónica de sucesivas series de quintas e, instrumentalmente, por los instrumentos de percusión. Dentro de este clima que no excluye un cierto lirismo, trasluce la melodía de timbres y se perfila una danza, con un ritmo flexible y obstinado. Siguiendo las palabras de Guinjoan, *Oceanía*, parte central de la obra, tiene la particularidad de integrar un reducido grupo de 11 instrumentos, heterogéneos entre sí: flautín, clarinete, trompa, trompeta, tuba, dos percussionistas, arpa, piano, violín y bajo. Acústicamente hablando, este fragmento está concebido considerando el resultado sonoro de estos instrumentos, según el lugar habitual donde se hallan situados los solistas que componen la masa sinfónica, equilibrándose así el acentuado contraste de violines e intensidad de los mismos. Guinjoan define esta parte como dotada de un estilo "puntillista", que con tanto acierto practicó Webern.

*América* representa el signo del poder, simbolizado por el compositor por una caracterizadora célula melódica que interpreta la trompeta acompañada del bombo. La obra está estructurada con bloques sonoros a través de siete alturas de registros.

Por último, *Africa*, hace alusión al problema racial; se trata de un fragmento de gran lucimiento instrumental y esencialmente rítmico, en *ostinato*, que establece una creciente tensión hasta llegar a un verdadero paroxismo.

Por último, cabe también resaltar una célula melódica, que va repitiéndose, adquiriendo progresivamente mayor intensidad, así como un ambiente en el que el carácter burlesco alterna con el sentido dramático de la partitura.



## ***LA ROSA DELS VENTS***

*La Rosa dels Vents* es una obra para coro mixto y orquesta, que cuenta con la particularidad de que el texto ha sido escrito por el propio compositor; ha sido rehecha completamente, de tal modo que puede hablarse de dos versiones de la obra. La primera, que data de 1971, fue descartada por Guinjoan, quien reconstruyó la obra, a partir siempre del material inicial, siete años más tarde. Esta partitura definitiva fue estrenada el 3 de Marzo de 1979 en el *Palau de la Música Catalana* de Barcelona por la Coral Cármina y la Orquesta Ciutat de Barcelona, siendo su director Salvador Mas. Así mismo la obra fue grabada por RNE.

Ya en su versión definitiva, la pieza fue galardonada con el Premio de Composición *Ciutat de Barcelona* en 1978; dos años más tarde recibía el Premio *Rosa dels Vents* del *Centre d'Estudis Riudomencs Arnau de Palomar* de Riudoms ( *Baix Camp*, Tarragona) en 1980.

Con relación al texto, consideramos enormemente revelador reproducir las palabras que el propio compositor dejó impresas en la carátula de portada de la partitura; son éstas. *El hecho de que el texto de esta obra sea del mismo compositor, obedece a una idea muy concreta: la descripción de diferentes imágenes, traducidas a climas musicales, según las sugerencias de cada palabra, para conseguir, al mismo tiempo, una morfología coherente que se define mediante los diálogos concertantes entre coro y orquesta.*

### ***1. Análisis de la obra***

#### ***1.1. Visión sinóptica***

Guinjoan ha explicado en varias conferencias cómo surgió la obra; la idea de la composición le fue sugerida

por una antigua cantata que escribió para un reducido grupo de solista y coro titulada *Puntos cardinales*. Decidió dar dos visiones distintas desde un punto de vista morfológico y sobre todo expresivo.

La primera consta de una vasta introducción instrumental en la que, a través del cromatismo, suenan unos bloques sonoros y un diseño, cuyo ámbito interválico es el de tercera menor. Ambos elementos se encuentran en la segunda parte, donde el referido diseño de tercera menor, convertido en intervalo de tercera mayor adquiere un especial relieve.

Al final de la introducción de la primera parte, las secciones agudas y graves del metal anuncian fragmentos característicos del coro.

El hecho de que ambas partes y muy particularmente en la última, el coro se presente en secuencias alternadas con la orquesta es debido a la propia estructura del texto, formado por imágenes relacionadas entre sí. Las palabras *Nord-Eix* (eje) y *Sud-Eix*, etc., dan entrada a cada nueva sección, y al repetitivo carácter expresivo, sugerido por cada grupo de imágenes.

En la segunda parte, el coro tiene una especial importancia; cada sección alcanza un punto culminante. Así, en la primera, los bloques instrumentales disminuyen progresivamente, mientras que los del coro, aumentan; en la segunda, un diseño de carácter estático del coro, tiene relación con otro parecido y de carácter rítmico en la última sección.

Previamente al análisis, consideramos necesario explicitar el grupo instrumental que Guinjoan ha utilizado en esta segunda versión y ver con ello en qué difiere del empleado en la primera.

*La Rosa dels vents 1978*

Cuerda: 16 primeros violines, 14 segundos, 12 violas, 8 violoncellos y 6 contrabajos.

Madera: un flautín, dos flautas, dos oboes, un corno inglés, dos clarinetes en si bemol, un clarinete bajo en si bemol, dos fagots y un contrafagot.

Metal: cuatro trompas en fa, tres trompetas en do, tres trombones y una tuba.

Percusión: tres intérpretes en diversos instrumentos y piano. En la versión originaria de 1971 no figuraba este último instrumento; asimismo carecía de uno de los percusionistas.

## ***2. Análisis descriptivo***<sup>82</sup>

La obra se inicia con una especie de prelude instrumental de naturaleza turbadora e inquietante. Este comienzo se configura con un pedal constante del instrumento más grave de las cuerdas, siendo inmediatamente seguido por el más grave de los viento madera, confluyendo ambos en la creación de una especie de vaga y adusta atmósfera, estable y rígida en torno al sonido *fa* y a través de la cual, el resto de los instrumentos se deja oír, como por ejemplo hacen el piano, el clarinete, el clarinete bajo y el fagot en una especie de canon fugado, formado por una serie de motivos de la misma naturaleza y que el compositor se encarga de conectar y ligar entre sí. Podemos comprobar la delgadez textural de este prelude instrumental en el ejemplo de la página siguiente, y la naturaleza motívica del mismo.

---

<sup>82</sup> La introducción orquestal será tratada en profundidad tras el análisis descriptivo.

The image shows a handwritten musical score for a string quartet. The top section features four staves: Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Vla), and Cello/Double Bass (Cb). The bottom section features four staves: Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Vla), and Cello/Double Bass (Cb). The score is written in a single system with a common time signature. The notation includes various rhythmic values, dynamic markings (pp, p), and articulation marks. A handwritten annotation 'sucesión exacta de 4to' is written above the first staff. The score is divided into measures, with some measures containing complex rhythmic patterns and dynamic markings like 'pp' and 'p'.

Más tarde son los trombones, en el compás 16, los escogidos por el compositor para dejar oír esta sucesión de células temáticas, que posteriormente serán transmitidas al resto de instrumentos integradores de esta familia en el compás 20, en un acumulativo efecto de sonidos pedal de extraordinaria variedad rítmica.

Conforme se desarrolla este pasaje, la atención del oyente se dirige hacia las cuerdas, portadoras de un discurso horizontalizado, desaparecido ya el pedal inicial en los violoncellos y contrabajos. Este discurso de las cuerdas se ensancha texturalmente a medida que avanza la

introducción, como puede verse más detalladamente en el análisis de ésta, concluyendo climáticamente en los tres últimos compases que constituyen el cierre de la micro sección inaugural de la obra, es decir, en los compases 52 al 53.

Podemos ver en el ejemplo el discurso en tres bandas complementarias; por una parte,

- a) la escritura de la cuerdas, en sobreagudos de sonido exacto y aproximativo, que oscilan en intervalos muy reducidos.
- b) los dibujos puntillistas y rítmicos de los metales en disminución gradual de silencio en trompas, y
- c), los dibujos de las maderas, entre los que sobresalen los motivos en cuartas del clarinete bajo, fagot y contrafagot, que habían sido anunciados en los compases 34 y 38 en clarinete bajo, y en el inicio de *La Rosa dels Vents*, desde el compás 12.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a string quartet. The page is divided into three systems of staves. The first system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The second system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The third system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are several annotations and corrections in the score, including circled notes and handwritten text. The word "conbreve" is written across the bottom of the page. The overall appearance is that of a working draft or a composer's sketch.

Viol. I  
Viol. II  
Viola  
Cello/Bass

Viol. I  
Viol. II  
Viola  
Cello/Bass

Viol. I  
Viol. II  
Viola  
Cello/Bass

conbreve

Los dibujos motivicos a base de cuartas jalonan este principio de obra, (compases 58 y 59 en clarinete bajo y fagots, 62 y 63 en las primeras trompas; 72 y 73 en segundos violines y violas, o 80 y 81 en los mismos instrumentos más primeros violines y cellos; 86 al 88 en las primeras trompas, etc.), hasta que el discurso desemboca en una precipitación de todos los elementos aparecidos con anterioridad, que prepara la intervención del coro.

El despliegue de los motivos de ámbito interválico de cuarta alcanzan en este fin de prelude una gran densidad, acompañados por los dibujos rítmicos de las maderas, de ámbito interválico muy reducido.



Finalmente, el coro hace su aparición en el compás 95, dando así pie al desarrollo de una breve sección en *Andante*.

En todas las voces, las sonoridades base se establecen en torno al intervalo de cuarta *sol-do* y al de quinta *sol-re*, como si de un tetrardus gregoriano se tratara. Ambas notas se establecen como polos de atracción aunque lo hacen de un modo que podría considerarse extra-tonal, no como poseedores de sentido armónico, sino únicamente como extensiones-límite del sonido. En efecto, el sonido se extiende, se expande y fluctúa entre estas tres notas, que al hacerlo en todas las cuerdas, adquieren un perfilado sentido de conjunto.

Esta intervención de las voces, en torno a la palabra-símbolo *Nord*, es en realidad muy breve, ya que apenas cinco compases después de haberse iniciado, deja paso a otro fragmento instrumental, de naturaleza más indefinida que el anterior, apoyado por *glissandi* y sonidos armónicos acórdicos en las cuerdas.

Después de la presentación del coro, éste entra secuencialmente a partir del compás 101, desde las voces más graves a las más agudas, (en una tendencia hacia el agudo que ya vimos en los primeros compases de la cuerdas), acompañadas ahora por un pedal de *si* en los segundos violines y armónicos en los primeros, con lo que la sonoridad vocal se pone mucho más de relieve.

Sobre la siguiente palabra, *eix*, presentada en el compás 112 en 2/4 y no en 3/4, como la anterior, no se definen ni concretan alturas, sino que recibe un recitado-parlado, al mismo tiempo que se espacian y se secuencian las apariciones de las sucesivas entradas de las voces.

Ambos aspectos hacen que esta segunda intervención del coro difiera en carácter y naturaleza sonora de la primera.

También podemos observar en el trabajo de este concepto-palabra la entrada sucesiva acompañada de las cuerdas, si bien ahora el xilófono realiza un amplio acompañamiento con un pedal multirrítmico de *sol*, apoyado con otro, sobre el *si*, del *piccolo*. Destacamos sobre todo la contrastante presentación de la voz respecto al anterior ejemplo.

Handwritten musical score for orchestra and choir, page 33. The score includes parts for strings, woodwinds, brass, and choir. Key annotations include:

- Top left: *12aa campo*
- Top center: **115**
- Right margin: **33**
- Section title: *entradas sucesivas*
- Choir part: *no se canta*
- Violin part: *no se toca*
- Violoncello part: *no se toca*
- Double Bass part: *no se toca*
- Trumpet part: *no se toca*
- Trombone part: *no se toca*
- Baritone part: *no se toca*
- Choir part: *no se canta*

Entran en escenas los dos siguientes conceptos simultáneamente, *estela* y *espai* en el compás 121, homofónicamente en *estela* y secuenciada en *espai*; de textura adelgazada, en la presentación de las voces se produce una caída interválica por parejas, con un acompañamiento instrumental similar al de anteriores con un pedal en fagots y contrafagots, y el contrabajo y el motivo de cuartas en el contrabajo.

Resurge el intervalo de cuarta desde el compás 131 en la construcción vocal de los bajos en la palabra *sideral*, cantada en pequeños intervalos; como contraste, su última aparición, cinco compases después, lo hace en recitado, con mantenidos armónicos en primeros violines y *ostinato* en las demás cuerdas.

Precedido por dos compases instrumentales, en los que adquiere especial relevancia el pedal de las trompas, aparece el símbolo *Aurora* en el compás 142; para esta palabra, el músico ha escogido la determinación sonora y una interválica progresiva y en ascenso en contraltos, tenores primeros y bajos segundos, y en descenso, en sopranos y bajos primeros.

Un interludio de tres compases con un pedal doblado en clarinetes y trombones, precede a la entrada de *brúixula*, en el compás 153 en 4/4. Esta palabra tiene un desarrollo expandido en lo que se convierte en un intercambio de material, ya que ahora el coro es el que se ocupa del *ostinato* pedal, alcanzando en las sopranos su máxima expresión dinámica.



En el compás 158 se presenta el siguiente concepto símbolo, *ull*, que da paso a una intervención *a capella*, con la que se anuncia el *hemisferi boreal*. Destaca en esta construcción la oscilación interválica en semitonos e intervalos muy reducidos. Un interludio de cuatro compases con terceras menores en la percusión y el *piccolo* y los consiguientes armónicos en los primeros violines y un *ostinato* en las flautas y los segundos violines, da paso a la intervención más expandida de la voces en el compás 174, con la palabra *austral*, en una interválica especialmente interesante, en las voces masculinas.



*Orbita y profunditat*, presentadas simultáneamente desde el compás 187, se articulan ambas con sendas curvas sonoras decrecientes, acentuadas por el sentido de los *glissandi* ciertamente prolongados. A acentuar y resaltar la expresividad de estas palabras contribuye el uso instrumental, con su sonoridad penetrante y grave, en cuerdas y metales.

Tras un interludio de pedales y ostinati en cuatro compases, en el compás 196, aparece la palabra *èxtasi*, palabra en la que se complace el compositor, con su amplia y ampulosa sonoridad, en la que intervienen la totalidad de las voces. Es digno de destacar, como para este fragmento el compositor escoge un sonido diferente para cada voz y lo mantiene sin oscilación de alturas en parejas rítmicamente contrastantes.



En el compás 207 comienza a desarrollarse una mixtura de palabras que vienen de antes, *èxtasi*, y *brúixula*, aunque este carácter polisémico se acentúa mucho más a partir del compás 209, en el que reaparecen palabras como *boreal*, *osa*, etc., formuladas de un modo diferente a su presentación, siendo en este momento el coro el gran protagonista, ya que únicamente es acompañado por las cuerdas, en una interesante sucesión-adición de un motivo fonético, de la misma naturaleza en todas las cuerdas en *pizz. al pont*, en alternancia de alturas y recitado-parlado que se transformará en *ostinato* pedal, acompañado por el *piccolo* y el piano.

Después el coro interviene sin expresión semántica, es decir, en un *ostinato* pedal con boca cerrada.

Un proceso acústico global en el que se lleva al extremo los procedimientos repetitivos desarrollados con anterioridad preconiza el fin de esta parte de la obra, en una saturación y condensación sonora de gran relieve instrumental, como puede verse en el ejemplo.

Movimento de mayor sesquialtera. Cinq. 220/160. H.C. 1876. 22

Chorus

The image shows a page of handwritten musical notation for a chorus. The score is written on multiple staves, with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and appears to be a full score for a vocal ensemble. The paper is aged and shows some wear and tear, particularly along the left edge. The handwriting is in black ink on a light-colored background.

## SUR

Precedida de dos compases en los que la voces presentan la segunda parte, ésta da comienzo en el *Allegretto* del compás 230 y en ella, tras un minúsculo preludio en el ámbito acórdico, fluctuante, de *do* y *do#* en las maderas y un característico motivo de tercera menor en el piano. Las contraltos los tenores cantan al unísono en una sola altura muy grave, lenguaje éste que se había perfilado ya completamente en la primera sección de *La Rosa dels Vents*. Seguidamente, en el compás 239 a estas voces se les suma la voz de soprano en la palabra *hipnotisme*, mucho más definida en alturas, cuyas posiciones bien podemos considerar tonales. Intervienen secuenciadas ambas voces, como puede verse en el ejemplo. Sobre este motivo hablaremos en el apartado de “correspondencia entre las imágenes musicales”.

240

Todo este fragmento se caracteriza por una interesante variedad métrica, que enriquece y da vitalidad al texto coral. En la palabra *encens*, comenzada en el compás 248, la formación vocal se transforma, y en ella se dan cita contraltos y sopranos, en un ensanchamiento textural con la orquesta. *magnetisme*, deviene en entradas progresivas, forma que se hace especialmente evidente en los compases 266 al 270. Destacamos el acompañamiento de

violines, de naturaleza interváltica, y el de las violas, con un efecto sonoro muy característico.



Ello ayuda a crear un ambiente instrumental completamente diferente al que encontramos en la primera parte de la obra.

La serie del Sur continúa con las palabras, *taronger* y *xiprés*, referida la primera a la naturaleza creadora, y la segunda como símbolo del cierre del ciclo vital (simbología yacente sobre la muerte del hombre asociada a este árbol). Ambos conceptos finalistas son acompañados por oscilaciones acórdicas en maderas y cuerdas en *accelerando*, que acentúan su expresión.

En el *a tempo* del compás 285 el coro interviene para fijar los nuevos símbolos que el compositor ha elegido para seguir "definiendo" el Sur, siendo las primeras de estas intervenciones *encanteri* en motivo melódico ya conocido, y *eucaliptus*. *Hipnotisme* irrumpe de nuevo en el compás 291, con una nueva disposición de alturas. Volverá a hacerlo.

Inmediatamente después de esta palabra-símbolo, Guinjoan utiliza unos *glissandi ad libitum* en los violines enlazando con unos *oscilati* en las cuerdas graves que realzan la expresividad semántica de las palabras. En el compás 288 confluyen polisémicamente las voces del coro, simultaneidad de significados diferentes que, sin embargo, son perfectamente reconocibles al secuenciar la dicción de unos y otros, como puede verse en los compases 293 al 296, cuyo discurso es desempeñado por las voces agudas tanto de hombres como de mujeres.



Rápidamente, la textura instrumental se adelgaza, cobrando el máximo protagonismo el manejo de las voces, que cierran esta sección con *encanteri* y el recitado grave sobre *inexistencia*.

En el compás 314 se inicia una nueva sección, encabezada por las indicaciones temporales de *Mosso* y con una equivalencia metronómica de negra = 100.

## ESTE

Apenas si hay intervención instrumental en este comienzo, espaciándose enormemente los sonidos agudos de la flauta, el xilófono y el violín, contrastados con los graves del contrabajo, en un *ostinato pedal* de continuidad entre las partes.

A estos sonidos se suman otros en armónicos, como ocurriera en la primera parte de *La Rosa del vents*, que dan paso en el compás 323 a la intervención vocal. La palabra *eix* se va pasando de una voz a otra con sonidos aproximativos y armónicos en las cuerdas, impregnados

ambos de una sonoridad dura y expresionista, en un parlado monosilábico muy espaciado.

La nueva palabra símbolo, que continúa el ciclo del Este, es *eclipsi*, para la que el compositor escribe dos diseños diferentes: el primero, a base de *glissandi* progresivos descendentes, y el segundo, en recitado parlado. Un tratamiento similar recibe la palabra, *solitud*, que se presenta en el compás 327, primero en una suave curva descendente en sopranos y ascendente en contraltos y después en un recitado de entradas sucesivas desde el grave. La misma tipología en cuanto al tratamiento vocal y armónicos en cuerdas es empleada después en los símbolos de *llunyania*, *puresa* y *transparencia*.

En este último caso, la similitud con la primera parte de la obra se hace más evidente, si comparamos este fragmento con los compases 197 al 200.

a) compases 198 al 200.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Intervallo e risultato". The score is written on multiple staves, with the title written in large, cursive letters at the top. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is enclosed in a hand-drawn rectangular border. The handwriting is somewhat messy, suggesting a working draft or a composer's sketch. The staves are filled with musical notation, and there are some annotations and markings throughout the piece.

b) compases 359 al 362



Vemos que la escritura difiere en cuanto a la densificación de las voces, más expandida en el primer caso y más concentrada en el segundo. Sin embargo, convergen en el plano del lenguaje, al resituarnos en el entorno vocal de los pedales en *ostinato*, escritura destinada en la primera parte sobre todo al desarrollo instrumental (véase los compases 114 al 117 en el xilófono, o 125 al 129 en la flauta, oboe y segundos violines, 150 al 152 en trombones, etc.).

En el compás 365 se presenta *Diafanitat* difiere de este tratamiento, ya que el compositor ha preferido una exposición pura y objetiva, con un *non vibrato* acompañado de la más que clara indicación de *sin expresión*, remarcada por los *ostinati*-pedal orquestales.

Tras ésta, dos compases sólo instrumentales y la palabra *serenitat*, acentuada en cada sílaba y en todas las voces con acompañamiento en parejas instrumentales; otros dos compases instrumentales, y la palabra *diamant*, en el compás 375, con un acompañamiento instrumental más denso que las anteriores. Destacamos de este fragmento la conducción paralela de las voces, con el particular dibujo descendente en las maderas, y el choque de cuartas que se produce entre la voces, acompañados

por los cromatismos de las cuerdas, como puede verse en el ejemplo.

The image shows a handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- UNIFORME:** A handwritten word in the second staff.
- CONDUCCION PARALELA DE LAS VOKES:** A handwritten phrase with arrows pointing to the vocal lines in the third and fourth staves.
- CHIQUE DE 4<sup>a</sup> EN HORIZONTAL Y VERTICAL:** A handwritten note with an arrow pointing to a specific interval in the sixth staff.
- 4<sup>a</sup>:** A handwritten note in the sixth staff.
- mant 4<sup>a</sup>:** A handwritten note in the sixth staff.
- primant:** A handwritten note in the sixth staff.
- secund:** A handwritten note in the sixth staff.
- terci:** A handwritten note in the sixth staff.
- quart:** A handwritten note in the sixth staff.
- quint:** A handwritten note in the sixth staff.
- sext:** A handwritten note in the sixth staff.
- sept:** A handwritten note in the sixth staff.
- oct:** A handwritten note in the sixth staff.
- non:** A handwritten note in the sixth staff.
- dec:** A handwritten note in the sixth staff.
- undec:** A handwritten note in the sixth staff.
- duodec:** A handwritten note in the sixth staff.
- tridec:** A handwritten note in the sixth staff.
- quodec:** A handwritten note in the sixth staff.
- quintdec:** A handwritten note in the sixth staff.
- sexdec:** A handwritten note in the sixth staff.
- septdec:** A handwritten note in the sixth staff.
- octodec:** A handwritten note in the sixth staff.
- nondec:** A handwritten note in the sixth staff.
- viginti:** A handwritten note in the sixth staff.
- triginti:** A handwritten note in the sixth staff.
- quadraginta:** A handwritten note in the sixth staff.
- quingenta:** A handwritten note in the sixth staff.
- sexcenta:** A handwritten note in the sixth staff.
- septingenta:** A handwritten note in the sixth staff.
- octingenta:** A handwritten note in the sixth staff.
- centingenta:** A handwritten note in the sixth staff.
- mil:** A handwritten note in the sixth staff.

Otros dos compases sin la intervención vocal, protagonizados por la oscilación en el viento, y llegamos al compás 379 con las entradas sucesivas de la palabra *lluent*, llena de efectos dinámicos. A partir de entonces, se precipitan en un torrente de voz e instrumentos *joventut*, *alba* y *despertar*, para las que se pide expresividad. A partir de la última, devienen seis compases en los que toman parte todos los instrumentos y que por su carácter de puente, así como por la naturaleza de los sonidos que lo conforman, pueden considerarse un proceso acústico global, que pivota sobre el elemento de *ostinato* pedal, en *piccolo* y xilófono; este proceso desemboca en el *oeste*, al que se llega con la palabra, *cisme* en una especie de grito-canto, que da paso a un interludio instrumental en el compás 395.

Especialmente interesante resulta el manejo combinado de la semántica y el sonido en la palabra *larva*, de tal modo que, los dos primeros se erigen por sí solos en un símbolo que potencia al máximo el significado de la palabra. Las voces masculinas se encargan de este efecto, al mismo tiempo que las femeninas completan su significado con un recitado - hablado de la palabra *terra*.



Este murmullo incrementa su intensidad hasta desembocar en el *Vivo* del compás 406, con la palabra *terra* que vuelve a remitirnos a *larva*, ahora sí, con metro medido y sonido exacto, con una sonoridad casi de juego.

Dicha palabra se extiende en esta última forma hasta el compás 415, cuando da paso a *fecunditat*; sin embargo, esta

palabra no supone más que un alto en el camino, y de inmediato se retoma la palabra *larva*, de forma medida y muy rítmica, con un motivo musical, pues, diferente a su presentación. Similares pasos siguen los símbolos de *generació*, *fecunditat* y *abundancia*, que culmina en acordes intercalados entre la palabra *larva*, que como puede verse, alcanza un desarrollo extraordinario dentro de la partitura. *Mortalla* y *dol* ceden paso a *larva* en el compás 440 y después *ombrívola* que también alterna con *larva* en su forma rítmica y medida; lo mismo ocurre en el tratamiento de *histrionic*, seguido de *larva*, palabra símbolo que se ha convertido en el eje de la última latitud en la partitura.

*Humiliació*, llega en el compás 465 después de tres compases instrumentales. A esta palabra le sucede *ungla*, en entradas sucesivas desde el grave y en recitado - parlado; y a esta, una vez más, *larva* en su última forma. Destacamos por su escritura el siguiente pasaje, que pivota sobre la palabra *Crueltat*, con su particular recreación de la vocal cerrada en las voces masculinas.

475



El acompañamiento instrumental cobra cada vez más protagonismo, y así en *Crim* da paso a un fragmento *ad libitum* para piano y percusión, en el compás 481, mientras el coro entona las palabras *bullici* y *babilonia*, en una escritura no cerrada, sugerente e insistente, lo que motiva una interesante y nueva sonoridad, como puede verse en

el ejemplo, con *clusters* pentatónicos y diatónicos alternantes.

Tras éstas, llega la última micro sección en *Tempo meno mosso* ocupado por el único símbolo de *terra* y con un acompañamiento instrumental realmente sugerente, que repite en cada voz el mismo diseño una y otra vez, hasta que paulatinamente se van retirando las intervenciones instrumentales.

Los elementos que han dado coherencia a toda la partitura se presenta por última vez, cohesionando este fragmento casi final; en él podemos ver los motivos cromáticos en las cuerdas graves, el *ostinato* pedal en el *piccolo* y el piano, los armónicos en las cuerdas agudas, y el recitado - hablado en las voces, que actúan en gran medida, en un ámbito de tercera menor, como podemos ver en el ejemplo.

Handwritten musical score with multiple staves. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. A prominent handwritten instruction in the center reads: *Gran libertad para el interp vocal* (Great freedom for the vocal interpretation). Other markings include *staccato*, *rit. poco a poco*, and *rit. poco*. The score is written in a cursive style, typical of a composer's manuscript.

Finalmente, en el compás 501 deviene la *Coda*; en ella, el piano, el fagot y contrafagot junto con las cuerdas, cierran esta composición en un *pianísimo* sostenido, con la última intervención de las voces, con *terra*, motivo formado por dos yuxtaposiciones de células cromáticas, la primera ascendente, y la segunda descendente. En esta ocasión, las voces se despiden desde la más aguda, hasta la voz más grave, que cierra su intervención con *boca cerrada*.

### 3. ANALISIS DE LA INTRODUCCION ORQUESTAL

La obra consta de cuatro secciones que corresponden a cada uno de los cuatro puntos cardinales, más una extensa introducción orquestal que se extiende desde el comienzo hasta el compás 95.

#### *3.1. Elementos de valoración*

Como primer elemento de valoración señalamos sin duda alguna el minucioso trabajo de la materia sonora. Su textura está formada por la superposición de una serie de tramas escritas siguiendo el patrón -base de intervalos de cuarta en relación diatónica entre ellos, cuya funcionalidad es melódica (en cuanto a resultado sonoro) y estructural, ya que esta sucesión encadenada no sólo constituye el soporte de la introducción, sino que "es" en sí misma el propio proceso constructivo.

A ello se añade el valor simbólico y extramusical de dichos intervalos: la cuarta está presente tanto en el plano real, de sonido, como en el referencial, ya que cuatro son los puntos cardinales, y cuatro son las secciones de que consta la obra como tal, (ya que el prólogo sirve en realidad de introducción a las cuatro secciones y en él no interviene el coro). Cuatro es, pues, el número organizador, y dada su profusa utilización introductoria, también ejerce esta función organizativa y jerarquizante en la interválica.

El análisis de estas células, de la frecuencia y periodicidad de su aparición, de los lugares donde se hallan y en qué instrumentos lo hacen, nos llevan a considerarlas como **elementos temáticos** que dan forma a la introducción.

Este encadenamiento sucesivo de cuartas exactas (*vide* cc. 12 al 15, o 23 ambos en el piano, 34 , 38 y 51 al 54 en el clarinete bajo, o 72 y 73 en los violines II) nos remiten a la utilización que del mismo procedimiento hiciese Webern,

y así, ya que son poseedores de una naturaleza discursiva similar, podemos hablar también en el caso de la *Rosa del Vents* de **bajos cadenciales** en su sentido más amplio y genérico.

Como conclusión de lo dicho, podemos decir que *la elaboración motivica derivada de pequeñas células de carácter interválico* es uno de los recursos constructivos empleados por Guinjoan con más frecuencia, y como dato ejemplificador de ello, citamos una de sus obras en la que dicho proceder ocupa un lugar preeminente; nos referimos a *Divagant*, composición para piano de 1978 o *Passim trio*, para violín, cello y piano, de 1988.

Como segundo elemento de valoración, podemos referirnos a una de las consecuencias derivadas del primero, y es que en esta introducción, la estructura y la forma derivada de ésta no responden al esquema de armazón, de esqueleto de grandes proporciones que ha de ser "rellenado" mediante una lógica constructiva que respete esas bases apriorísticas, sino que se obtiene por la constante sucesión de los motivos celulares de cuartas y los diseños de resonancias melódicas utilizados con más frecuencia: *re-sol- do- fa- si*, *si- mi- la* y *sol#- do#- fa#*, como podemos ver en los compases 52 al 54, y *ostinati* en los compases 154 al 57 en las segundas sopranos, en el piano, en los compases 214 al 218 y entre el 363 al 65 en el clarinete bajo.



Por último, y como tercer elemento valorativo, situamos el análisis seccional de tipo organológico, es decir, seccionando los grupos instrumentales ya que cada uno de ellos posee una entidad propia dentro del conjunto; así, en el grupo de las *cuerdas*, el contrabajo ejerce una función casi de pedal progresivo, que va mutando cromáticamente de medio en medio tono a partir de un *fa* grave; esta distribución se ve alterada por escasísimos saltos, todos ellos de cuarta y también entre sí progresivos, (*vide* compás 18, 22, 25 o 31) -lo que incide en la naturaleza de estrecha relación que se establece entre las células instrumentales para conferirle unidad a esta sección instrumental, ya que, por carecer del vínculo unitivo de la palabra, el compositor busca otros recursos-.

Así, en el compás 18, el intervalo resultante entre las dos notas *la* y *re* es de cuarta justa; en el 22, aparece otra cuarta entre los sonidos *sib* y *mi*; posteriormente, en el compás 25, surge la cuarta justa entre *do* y *fa*, y así sucesivamente.

Muchos son los recursos empleados por el compositor a partir de aquí para definir sin palabras el ambiente introductorio de la cantata, y así, uno de ellos corresponde al empleado en los metales de los compases 16 y 17 o 20 y 21 de naturaleza rítmica siempre variable, pero manteniendo en todos ellos la misma altura.



Otro aspecto digno de consideración es la distribución de las cuerdas y el "rol" que estas desempeñan en esta introducción, ya que en ellas puede decirse que se produce un *impasse*, un antes y un después que diferencia su discurso; este punto de inflexión se produce en el compás 65; así, en los seis primeros compases, interviene únicamente la cuerda más grave; en el séptimo interviene el violoncello; a ellos se les une la viola en el compás 19. Estos tres instrumentos desarrollan un discurso progresivo, pausado y en *crescendo*. La aparición del violín en el compás 37 rompe esta sintonía, siendo sus diseños a base de intervalos más amplios *sul ponticello*. Los cuatro grupos de cuerdas sólo permanecen juntos tres compases, ya que el contrabajo desaparece en el compás 42 y apenas vuelve a aparecer antes del *Quasi Allegro* del compás 57.

En este apartado es necesario referirse a la explotación tímbrica que Guinjoan hace de estos instrumentos, explotación que se asocia a un motivo concreto y a sus sucesivas transposiciones. Un ejemplo de este motivo es el que aparece desde los compases 80 al 82 en las maderas y que se va modificando rítmicamente y adquiriendo cuerpo y personalidad hasta el final de la composición.

La presencia de este motivo es constante a lo largo de toda la obra y así citamos como ejemplo los compases 125 al 128 en las flautas y los oboes, en el 183 en los fagots, desde el 213 al 216 en el piano, o en el *píccolo* y xilófono desde el 387.

La vinculación de estos últimos diseños con el primero de la introducción se realiza de una doble manera: por una parte, en el plano rítmico, la variación constante entre todos los motivos similares, y en el plano de altura del sonido, constantemente la misma nota a lo largo de todo el diseño. Ello le confiere a este motivo un fuerte carácter percusivo, a la vez que agilidad y movilidad.

En cuanto a los *metales*, su discurso no difiere en función y naturaleza de sus elementos respecto al anterior, ya que metales y maderas dan movilidad rítmica y

asimetría a la introducción, en la que intervienen elementos estructurales que se desarrollarán posteriormente, en ocasiones retomados por las voces, como veremos en el análisis.

## 4. ESTRUCTURA FORMAL

### ***4.1. Enlaces formales: a gran escala***

Centrándonos en las partes correspondientes a los cuatro puntos cardinales, y si nos referimos a la continuidad de la obra, sobresale el hecho de que las cuatro secciones se unen por medio de diferentes tipos de *procedimientos cadenciales* que más tarde especificaremos.

#### ***4.1.1. Distribución de tempi y secciones***

*La Rosa dels vents* se secciona en una serie de partes y subpartes reconocibles tanto en el nivel de la escucha como en el analítico. Estas partes son:

Introducción orquestal:	cc 1 al 94	<i>Moderato</i>
Sección I <i>Norte</i>	cc 95 al 229	<i>Andante</i>
Sección II <i>Sur</i>	cc 230 al 313	<i>Allegretto</i>
Sección III <i>Este</i>	cc 314 al 394	<i>Mosso</i>
Sección IV <i>Oeste</i>	cc 395 al 500	<i>Vivo</i> <sup>84</sup>
<i>Coda</i>	cc 501 al 512	<i>P. Moderato</i>

La introducción orquestal ya ha sido estudiada con anterioridad, porque supone un apunte referencial de gran importancia para conocer el manejo motivico dentro de una obra esencialmente vocal como es ésta.

---

<sup>84</sup> Exactamente, el *Vivo* se inicia en el compás 406.

En cuanto a las restantes secciones, pondremos de relieve ahora únicamente aquellos aspectos de especial interés desde el punto de vista formal y funcional que no son específicamente valorados en el análisis descriptivo, ya que éste se detiene especialmente en el devenir del discurso y en revelar los elementos de cada sección; nos referimos a los elementos que desempeñan una función clave en el conjunto de la obra, y que le confieren unidad formal, siendo en cierta medida configuradores a gran escala de la construcción de *La Rosa dels vents*.

Así, un aspecto de especial importancia dentro de la obra lo constituyen los procedimientos cadenciales que sirven de unión entre las distintas partes; podemos decir en aras a facilitar la comprensión de éstos, que participan de una naturaleza común; los impares entre sí, y los pares a su vez entre sí.

Veamos lo que ocurre en las secciones I y III; ambas concluyen muy extensamente (La sección I desde el compás 217 al 224 y la III, desde el 386 al 392) estas series de compases constituyen sendos *procesos acústicos globales*, encaminados a trasladar la acción musical de una sección a otra. Dada la similitud de los motivos empleados tanto en la Sección *Norte* como *Este*, ofrecemos a continuación un ejemplo comparado entre una y otra, en el que queda patente la fuerte filiación que existe entre ambos en técnicas instrumentales, densidad sonora, naturaleza textural, procedimientos conclusivos, diseños motivicos y dinámicos :

Ejemplo  
Norte cc. 221 al 223

The image shows a page of handwritten musical notation. It consists of approximately 15 staves. The top section includes vocal lines with lyrics and several instrumental parts. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are various musical symbols, including slurs, ties, and dynamic markings like 'dim.' and 'mf'. The handwriting is in black ink on aged paper. The piece is identified as 'Ejemplo Norte cc. 221 al 223'.

*Este cc.390 al 392*

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a large ensemble or orchestra. The notation is arranged in multiple systems, each containing several staves. The top system includes staves for woodwinds (flutes, oboes, bassoons) and strings (violins, violas, cellos, double basses). The middle section features vocal parts with lyrics written below the notes. The bottom section includes staves for brass instruments (trumpets, trombones) and a percussion part. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, dynamics (e.g., *mf*, *f*, *ff*), and articulation marks. The handwriting is in black ink on aged paper.

También ambos procesos coinciden en el hecho de que contienen en sí mismos el comienzo de la sección siguiente: asimismo, en los dos este motivo que adelanta y presenta la siguiente sección ocupa el mismo número de compases -5- únicamente en el primero vuelve a intervenir la voz de un modo asemántico, para presentar la siguiente parte mientras que dicho proceso acústico es sólo orquestal en el segundo ejemplo.

Si en algo difieren formalmente ambas construcciones es en un aspecto cuantitativo, es decir, en la mayor densidad de la masa orquestal en el tercero que en el primero; en ambos casos, el papel de antecedente formal es claramente el mismo.

Por su parte, las secciones que numéricamente son pares, las correspondientes a *Sur* y *Oeste*, llegan a su fin con unos procesos cadenciales de naturaleza suspensiva. En ambos casos, la textura debida a la combinación instrumental se halla adelgazada en extremo. En la segunda sección *Sur*, tanto voces como instrumentos, preparan su final con una serie de motivos repetitivos, en los que apenas hay oscilación interválica: en las voces, un intervalo de segunda menor; en el piano, un pedal de *la*. El final en esta sección surge, pues, por desaparición paulatina del sonido.

Ejemplo, pág.75.

310 *molto rit.* ..... 75

The musical score is written on multiple staves. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key elements include:

- Numbering:** The piece is numbered "310" in a box at the top left.
- Tempo/Performance Markings:** The instruction "molto rit." (very slow) is written in several places, often followed by a dotted line indicating a gradual change.
- Dynamic Markings:** "pp" (pianissimo) and "ppp" (pianississimo) are used to indicate volume levels.
- Other Annotations:** There are some handwritten notes and symbols, including a circled "rit." and a note "(LEAVE ON 4 THUMB)" with arrows pointing to specific notes.
- Staff Structure:** The score is organized into systems of staves, with some staves containing multiple lines of music.

En cuanto a la última sección, *Oeste*, el procedimiento general es el mismo, si bien en esta ocasión, la confluencia instrumental es mayor; el final también llega por suspensión, ya que los motivos de cada instrumento son repetidos varias veces hasta que dejan de sonar. Estos diseños, al igual que ocurría en la Sección II, están formados por dos o a lo sumo tres sonidos, cuya oscilación interválica es también muy reducida, de segunda y tercera.

Ejemplo de la página siguiente, correspondiente a la página 126 de la partitura.



Por último, mencionaremos la *Coda*, formada por 12 compases, en los que ya no intervienen los metales. Las voces hacen su última aparición espaciándose, interviniendo en solitario, de agudo a grave; por su parte, los diseños instrumentales, que no varían en toda la *Coda*, están emparentados entre sí, tanto en duraciones como en alturas, como podemos ver en los diseños del oboe y el clarinete, contrafagot y del piano: *tresillo de negras descendentes + semicorchea + silencio de corchea con puntillo, negra y blanca*.

Por su parte, el oboe y el clarinete bajo mantienen también una estrecha relación en sus diseños, que, se extinguen antes de llegar al final.

Ejemplo que se localiza en la página 127.

This image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation includes notes, rests, and various markings. A prominent feature is a large, thin, curved line that starts near the top left and extends downwards across the first four staves. Several elements are circled in ink: a circled 'D' in the first staff, a circled 'D' in the second staff, and a circled 'A' in the eighth staff. In the middle section, there are several circled notes and rests, some with the number '11' written next to them. Handwritten text in the middle section reads 'notas de la x y de la p. n. n. o. de' and 'cabe ser'. The bottom section of the page contains more notation, including a circled 'A' in the eighth staff and some wavy lines in the ninth and tenth staves. The page is numbered '129' in the top right corner.

La *Coda* es empleada pues, no como elemento enfático, sino como reflexión sonora a lo dicho; no en un sentido de apoteosis sonora, sino de contención y marcada tendencia al silencio, al "recogimiento interior". Este mismo proceder para llegar al final es igualmente expresivo, y la literatura musical está llena de ellos, como por ejemplo, el final del *Requiem alemán* de Brahms, el final del *Requiem* de Verdi o el fin de *La Canción de la Tierra* de Mahler.

#### ***4.2. Enlaces formales: a pequeña escala***

Nos referimos a una serie de pequeñas células que se despliegan a lo largo de toda la partitura, con la función de dar continuidad lógica y conectar los elementos (especialmente los vocales) de mayor importancia estructural. Nos referimos a la serie de intervalos de cuarta que unen las micro-estructuras de la introducción orquestal (de las cuales ya hemos hablado) y la serie de intervalos de tercera que unen las imágenes textuales en el resto de la obra. Esta función hilativa a la que hacemos referencia aparece, pues, en las partes instrumentales, conectando y dando paso a las partes vocales. Ya que la partitura está repleta de ellos, ofrecemos distintos ejemplos en diferentes partes de la partitura:

*Sección del Norte* compás 171 en el xilofono



*Sección del Sur*

compás 278 en violines.



*Sección del Este*

compás 344 en clarinetes segundos.



*Sección del Oeste*

compás 417 en el primer fagot.



## 5. CONCLUSIONES TÍMBRICAS

En la *Rosa dels vents* aparece una amalgamada conjunción de "colores sonoros no puros", ya que procede esta obra de la mixtura entre cuatro tipos de voces entre sí, y además con el resto de la plantilla instrumental. Podemos hablar de un timbre mixto en dos categorías, vocal-vocal y vocal-instrumental.

Además, la utilización de todo tipo de recursos tanto vocales como instrumentales evitan la consecución de un timbre neutro, efecto que aumenta en el tratamiento que Guinjoan hace de las palabras, hasta el punto de que los efectos del timbre sirven de conexión entre éstas, y por ello, en cierto modo, estructuran *La Rosa dels Vents* confiriéndole unidad por una parte, y expresividad por otra al crear expectación en el oyente, ya que el mensaje semántico por sí mismo es neutro en el sentido de que no hay un texto como tal, un texto poseedor de significado sintáctico. Los efectos tímbricos desempeñan la función de aportar al mensaje un contenido expresivo, afianzando y enriqueciendo su contenido.

La continuidad en la obra es conseguida en gran medida, a base de *micro-estructuras cambiantes de naturaleza tímbrica*, como se muestra por ejemplo en la palabra *bruixula*, cc. 153 al 157 en las sopranos segundas: el ritmo de corcheas es constante, sin ninguna variación rítmica en sus 16 figuras; la altura marca entre los sonidos extremos un intervalo de tercera menor. El único aporte de contraste y movilidad son los *sf* continuados y complementarios que afectan a la percepción tímbrica de los intervalos cromáticos descendentes.



## 5. 1. TRATAMIENTO DE LAS VOCES

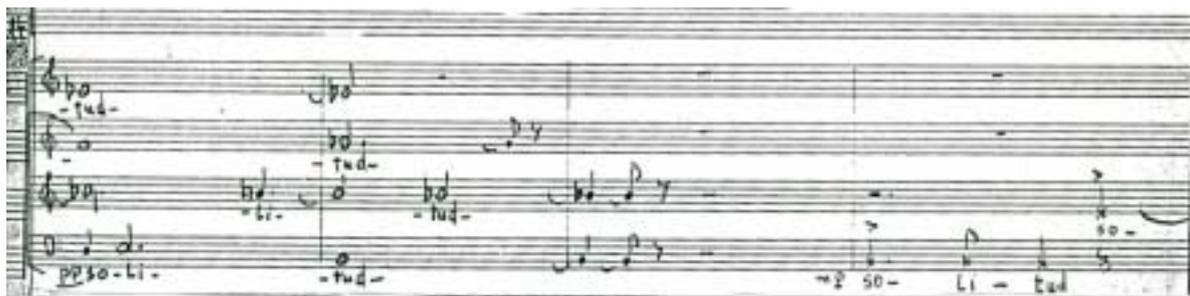
En *La Rosa dels vents*, el compositor disuelve en pequeñísimas células melódicas el discurso vocal. No en

vano, cada palabra ocupa un lugar en gran medida independiente dentro del conjunto de la composición debido a la ausencia de una organización sintáctica que dote a la sucesión de palabras de un sentido semántico organizado; pero esta falta no revela una ausencia total de relación lógica entre texto y música, sino que es signo de una *relación lógica en otro sentido que no es el sintáctico*; nos referimos a la lógica interna establecida simbólicamente <sup>85</sup>. La renuncia deliberada a una sintaxis hace que las palabras escogidas sean también más sonoras en cuanto a su significado, y lo que es más importante, potencia al máximo su significado, las hace poseedoras de un significado dotado de mayor intensidad, ya que cada palabra contiene en sí misma el valor absoluto de lo que quiere expresar, la expresión en su estadio más intenso, sin calificativos, verbos o adverbios que modifiquen su significado.

Un ejemplo de lo que acabamos de decir se encuentra en los compases 336 y 343: la palabra *-imagen es solitud*; para potenciar el significado semántico del término, las voces apenas llevan acompañamiento instrumental, y cuando lo reciben, éste es de una sobriedad extrema; a ello se añade el hecho de que las voces apenas suenan simultáneamente; el diseño melódico de las sopranos es descendente, cubriendo un intervalo de cuarta por grados conjuntos, lo que nos sitúa en un ámbito simbólico más cercano a la desesperanza que a la alegría; la duración de las figuras, redonda, blancas y negras, impiden toda posibilidad de movilidad y dinamismo; en su última aparición, *solitud* incluso carece de altura determinada.

---

<sup>85</sup> Guiberteau, Francine: "Les symboles musicaux". *Revue Analyse musicale*, 4me trimestre, 1985.



En un sentido completamente diferente se sitúa la aparición del término *Lluent* (brillante) en el compás 379; el significado se ve potenciado por la rica y profusa dinámica de las voces, asociada al acompañamiento instrumental, para el que Guinjoan escribe *espressivo* en los metales, "cuerda" ésta asociada frecuentemente al calificativo de brillantez, y que responden a las voces una vez que éstas han finalizado.



Por todo lo dicho, creemos que la relación de unidad y coherencia entre texto y música se establece en un nivel concreto, el simbólico, entendiendo por símbolo cualquier medio que nos permite realizar una abstracción. Aventurar más acerca de la interrelación lingüística de los motivos musicales asociados al texto, de la naturaleza metamusical del mismo y de su significado nos parece más propio del apartado estético, ya que, para nosotros, no deja de tener un carácter plenamente especulativo, del que no creemos nos corresponda hablar en el apartado analítico. Siguiendo un principio de coherencia interna en el tratamiento de voces y música, *La Rosa dels vents* está construida a base de breves células melódicas, lo que supone ya un tratamiento vocal radicalmente divergente del empleado en *In tribulatione mea invocavi Dominum*, *El Diari* o en *Acta est fabula*. Ello obedece a la distinta naturaleza semántica y sintáctica de los cuatro tipos de textos, que nada tienen que ver entre sí; por ello, Guinjoan no extrapola un patrón de uno a otro, ya que el resultado más evidente sería el de la falta de coherencia interna en los dos niveles del mensaje: el textual y el musical.

En la partitura que nos ocupa, no hay relaciones plenamente sintácticas; sólo sustantivos, sólo símbolos y como ya hemos dicho, independientes entre sí; el soporte musical que el compositor escoge para cada una de estas palabras -imagen es el de la **micro polifonía**; este proceder en el manejo de las voces es usual en la práctica contemporánea siendo uno de sus máximos exponentes y maestro en su utilización Ligeti; sin embargo, la micro-polifonía del músico transilvano o como él también la denomina, *polifonía saturada*, difiere de la guinjoaniana sino en su esencia, sí en su modo de trabajarla, ya que esta última puede ser individualizada perfectamente por el oído, algo imposible de realizar en las obras de Ligeti en

las que emplea este mismo sistema, como es el caso, por ejemplo, de *Lux Eterna*.

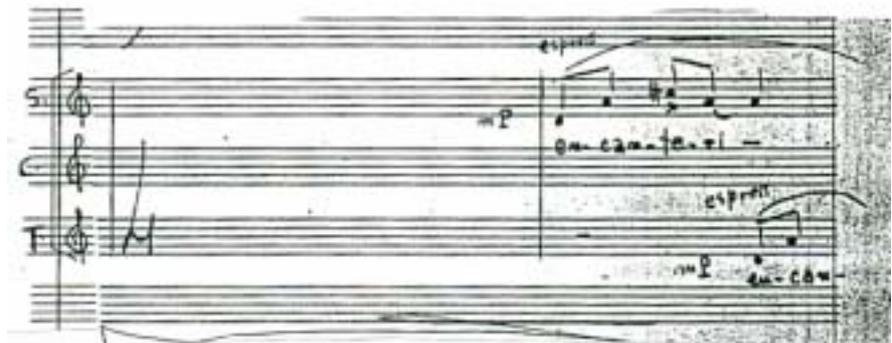
## 5.2. CORRESPONDENCIA ENTRE IMAGENES SIMBOLICAS Y MOTIVOS MUSICALES

Al estudiar comparativamente el desarrollo instrumental de las diferentes imágenes, vemos cómo existen puntos de contacto entre ciertos motivos instrumentales y otros tantos motivos "corales". Ofrecemos a continuación varios elementos muy relacionados entre sí, como muestra de la conexión motivica entre distintas partes de la obra.

Veamos por ejemplo, los motivos musicales asociados al símbolo *hipnotisme*, en el compás 255,



y el símbolo *encanteri*, en el compás 286.



O entre los el símbolo *magnetisme*, en el compás 260, en los tenores con boca cerrada



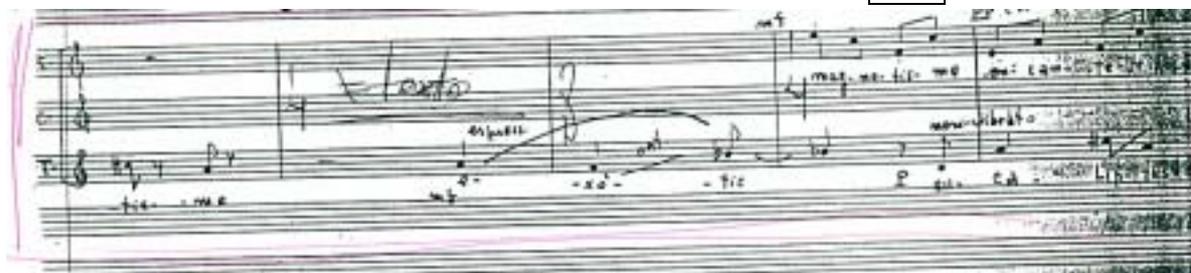
el símbolo *eucaliptus*, en el compás 288 en las sopranos.

288



y *encanteri*, en el compás 296.

295



Por la correspondencia funcional entre estos motivos musicales, asociados a las imágenes simbólicas citadas, creemos que, entre los elementos de análisis, destaca en *La Rosa dels Vents* uno de los atributos fundamentales de la obra de arte, su cualidad simbólica, su movimiento simultáneo en un único plano de lectura.

## 6. APUNTE ESTÉTICO

### *Onirismo textual*

La hilazón de palabras desposeídas de lógica sintáctica, y cuyo único elemento de conexión consiste en la elección onírica del compositor, confiere a *La Rosa dels vents* un particular carácter expresivo dentro de la producción del músico catalán.

Ahondando en este aspecto, es necesario decir que el onirismo (o el surrealismo) no constituye el centro de la obra, ya que sólo el texto se circunscribe a este modo de proceder. La música ha sido tratada según criterios de control preciso del material sonoro. Por tanto, el onirismo del texto sirve de base a la hora de construir, no constituye en sí mismo la construcción de la obra, como ocurre por ejemplo en otra obra vocal del compositor, *El Diari*, como puede verse en esta tesis.

ARCHIVO DE PRENSA  
**REACCIONES DE LA PRENSA**  
**LA ROSA DELS VENTS. DIARIO AVUI,**  
MIERCOLES, 7 III 1979

Guinjoan va a estrenar esta partitura recientemente galardonada y que va a representar una clase de cantata para coro mixto y texto propio. Con la eficaz colaboración del coro (...) El tratamiento de las voces es actual, fuertemente estructurado y emplean técnicas polifónicas conjuntas de una solidez total. Fdo Casanovas.

Diario de Barcelona, Miércoles, 7 III 79. Es una de las páginas más interesantes de la trayectoria estética de este compositor, que esencialmente preocupado por otorgar un fuerte sentido estructural a sus partituras, ha evolucionado desde unos sistemas rígidos hacia formas más sensibles y por tanto más libres y expresivas, de la que esta excelente obra es un calificado ejemplo. En *La Rosa dels Vents*, Guinjoan especula inteligentemente con dos elementos, la voz humana y los timbres de la orquesta usados como factores a la vez contrapuestos e integrados con lo cual obtiene un régimen de sonoridades y una riqueza de timbres y valores de todo orden que confieren a la partitura un singular atractivo, al que no es ajeno el singular desenfado en la exposición que agrega una nueva dimensión "divertida" a la página en la frontera de una fina ironía. Los valores aludidos fueron perfectamente captados por el público que tributó una calurosa ovación (...) Fdo M. Valls

## ***ACTA EST FABULA***

Junto con *El Diari*, obra también analizada aquí, es la única obra para voz solista y conjunto instrumental compuesta por Guinjoan. Escrita en 1975, *Acta est fabula* se estrena el 15 de Diciembre de ese mismo año en el Instituto Alemán de Cultura, en Barcelona, siendo *Diabolus in musica* la agrupación encargada de hacerlo, con Guinjoan como director y Anna Ricci como solista. La obra ha sido grabada en RNE-RAI- SRF. CD EMEC-FMC y también por el grupo Koan, dirigido por José Ramón Encinar, en el vol. 3 de la *Fundació Música Contemporània*, EMEC-035 y publicada por la editorial Alpuerto. *Acta est fabula* se compuso sobre textos de Marco Aurelio, traducidos al francés por Mario Meunier y fue un encargo de Radio Nacional de España. Tres años después de su estreno fue seleccionada para participar en la Tribuna Internacional de Compositores de la Unesco.

### ***1. Contexto***

Como ha dicho Guinjoan en su libro *Ab Origine*, en *Acta est fabula* convergen medios electrónicos, concretamente enmarcados en la *live electronic* ya que junto a la plantilla instrumental se encuentra la cinta electroacústica, grabada por el pianista y colaborador de Guinjoan, Jean Pierre Dupuy. Esta es una de las escasísimas ocasiones en las que Guinjoan compone valiéndose de medios electrónicos,<sup>86</sup> y por ello, hemos considerado muy interesante estudiar la interacción entre la plantilla instrumental convencional y la cinta electroacústica, relación a través de la cual, se articula esta partitura.

---

<sup>86</sup> Citamos, por ejemplo, *Dynamiques-rythmes*, compuesta en 1968 para ondas Martenot partitura que nunca ha sido estrenada, *Hommage à Rimbaud*, de 1973, música electroacústica, e incidental para la película de D. Argimon, del mismo título y *Croquis*, para conjunto instrumental libre y sintetizador, de 1980.

***plantilla instrumental***<sup>87</sup>

Flauta - flautín (un sólo intérprete)

Clarinete en si bemol

Trompeta

Trombón (tenor - bajo)

Percusión

4 cencerros

Cencerro grande con arco

4 temple- block

4 bongos

Caisse claire

Tom-tom

Tambor

Bombo, con y sin pedal

Hi-hat (charles)

2 platillos

Gong

Tam-tam

carraca

3 timbales cromáticos

Crótales antiguos

Glockenspiel

Piano

Violín

Violoncello

Contrabajo

Cinta

***2. El carácter concreto del medio electroacústico***

De la cinta, Guinjoan dice en la partitura que *"la banda sonora está sincronizada con la partitura. En realidad, se trata de otro bloque sonoro integrado a los instrumentos tradicionales y a la voz solista, exactamente en los mismos parámetros indicados. En este aspecto, la persona responsable del*

---

<sup>87</sup> Todos los instrumentos están escritos en sonidos reales.

*magnetófono, será otro músico, que dispondrá también de una partitura para reproducir cada secuencia".*

### **3. Articulación de los tempi**

Como puede verse a lo largo de esta tesis, Guinjoan da prioridad a la organización formal en pequeña escala, respecto a la gran estructuración formal; el compositor escribe *Acta est fabula*, en un solo movimiento, como muchas otras de sus obras; sin embargo, la articulación del discurso se realiza con una extraordinaria variedad y contraste, en el marco de una complejidad formal a la que hay que sumar el acompañamiento instrumental de la cinta en un ambiente de flexibilidad sonora. En el análisis descriptivo se verá la formulación interna de las distintas partes que integran *Acta est fabula*; sin embargo, hemos creído interesante resumir en un gráfico los distintos *tempi* y sus duraciones en compases, incluyendo las secuencias flexibles no compaseadas.

<i>Moderato negra = 54</i>	<i>compases 1 al 32</i>
<i>Più mosso negra = 72</i>	<i>compases 33 al 53</i>
<i>Quasi lento negra = 48</i>	<i>compases 53 al 63</i>
<i>Più mosso negra = 76</i>	<i>compases 64 al 78</i>
Fragmento improvisatorio	
<i>Moderato negra = 58</i>	<i>compases 79 al 98</i>
Fragmento improvisatorio	
Episodio ad libitum	
<i>Tempo negra = 72</i>	<i>compases 100 al 138</i>
	<i>con episodios senza tempo</i>
<i>Moderato negra 52/56</i>	<i>compases 139 al 140</i>
	<i>con fragmento improvisatorio</i>
<i>Moderato final flexible</i>	

Como puede observarse, la intervención del tempo *Moderato*, se realiza en tres ocasiones formales de gran calado, como son la sección inicial, la central y la final. El siguiente tempo en importancia articuladora, es el *Più mosso*, que aparece en dos ocasiones<sup>88</sup>, siempre como factor de contraste. Por otra parte, tanto en el *Moderato* como el *Più mosso* centrales, se encuentran las secuencias improvisatorias que dan significado a esta obra para solista y conjunto instrumental.

#### ***4. Análisis descriptivo***

El comienzo de *Acta est fabula* se centra exclusivamente en la percusión, que desenvuelve un motivo en expansión del bombo, en una economía de medios instrumentales extraordinaria. El referente instrumental en el que se mueve el violoncello, en el compás 3, y su inmediata respuesta en el piano, más exactamente en el ataque sobre las cuerdas, de naturaleza rítmica, es el de ruido, es la no determinación, y así se introduce la cinta, que objetiva y enfatiza un sonido neutro, en ausencia melódica. Así pues, estos primeros compases de presentación vocal se realizan en un tono de declamación neutra.

El acompañamiento instrumental, extremadamente sobrio, incide en la indeterminación sonora, en un *bruitage* referencial, como puede verse en el ejemplo que muestra los 10 primeros compases. En ella sobresale la intervención de un motivo de carácter rítmico, primero situado en la trompeta y después en el trombón.

---

<sup>88</sup> Aunque formalmente pueden considerarse tres, ya que el *Tempo* negra = 72 se establece en los mismos parámetros de duración que los *tempi* aquí mencionados.



La cinta cesa en su sobria y asensual intervención desde el compás 12 mientras la voz se expande expresivamente. Entre los compases 15 al 20, sólo instrumentales, se muestra una precipitación sonora en todos los instrumentos, marcada por la frecuencia de ruido y en la que todos ellos llevan al extremo los motivos con los que se habían presentado, como puede verse en la trompeta y el trombón, el piano y la percusión. A ello se suma el motivo de la voz en fluctuaciones microtonales. Todo este pasaje alcanza un *ff* que culmina en el compás 19, dando paso así a otra microsección separada por un silencio sostenido en todas las voces.

The image shows a page of a musical score, likely from a symphony, covering measures 12 to 20. The score is written for a full orchestra and includes a vocal line. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Piano (Pia.), Violin (Vn.), Viola (Vla.), Cello (Cb.), and Double Bass (Cb.). The music is in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The score shows a dynamic increase from piano (p) to fortissimo (ff) starting around measure 15. The flute part is marked 'mufa in piccolo'. The piano part has markings like 'poco più lentamente' and 'poco più lentamente'. The strings have markings like 'poco più lentamente' and 'poco più lentamente'. The score is in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

A partir del compás 20 se sitúa en la voz una serie de motivos rítmicos con una interválica siempre variable, asemánticos, que giran en torno a un silencio interno, en un dibujo sonoro diametralmente opuesto a la linealidad de la cinta, cuya intervención se cierra en el compás 23.

En esta nueva micro sección, que nos llevará hasta el compás 32, se presentan varios diseños nuevos, entre los que destacan:

a) el de los bongos, siempre en la misma dinámica; aparece en siete ocasiones, dibujando un breve efecto en *glissando*. En este motivo, coincide la línea de alturas, primero creciente y luego decreciente con la dinámica, adquiriendo de esta manera una marcada presencia.

b) Otro de los elementos destacados es el pedal grave del contrabajo, con sus matices contrastantes; si bien, el motivo que nos parece de mayor calado es el que hemos denominado c.

c) Se encuentra en el *piccolo*, en el compás 24 y en el clarinete en forma de anillos, entre el 29 y el 30, formados por sucesiones interválicas de terceras menores y un doble tresillo en distinta posición en los dos casos.

Vemos los tres motivos caracterizadores de este fragmento en los compases 23 y 24.

The image shows a page of a musical score, specifically measures 23 and 24. The score is for a symphony orchestra and includes staves for various instruments: Piccolo, Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Violin (Vn.), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The Piccolo part is marked 'Piccolo' and shows a melodic line with a 'glissando' effect. The Bassoon part has a 'pedal in piano' marking. The Double Bass part has a 'pedal grave' marking. The score is labeled 'PARTICULARSE' at the bottom.

Este motivo se encuentra también en la voz de forma más expandida, con un triple tresillo, prolongándose en anillo hasta el final de esta breve sección, final que viene marcado también por una gran indeterminación y precipitación sonora.

Desde el compás 33 *Più mosso*, no interviene la cinta, y así el discurso se establece en un diálogo contrapuntístico entre el contrabajo, en un dibujo cromático ascendente de octava, retomado desde el compás 36 por el violín, y en forma descendente, también con dibujos microtonales y *glissandi*, en el violoncello, desde el 35; en el piano se dan cita primero *clusters* diatónicos y pentatónicos alternantes, y después un motivo en *ostinato*.

Un pedal sostenido de tresillos en la percusión, en los que alternan sonidos y silencios de forma cambiante, sostiene el discurso, ya transformado en el piano con el motivo de *clusters* diatónicos y pentatónicos en distintas disposiciones de alturas adquiriendo ahora un gran relieve constructivo.

En el compás 43, el contrabajo y el violoncello retoman, en su particular timbre, el motivo situado anteriormente en el piano, superponiéndose en una saturación ornamental, que insiste en el motivo de *clusters* en la mano derecha, apoyados por los sugestivos microtonalismos de la trompeta iniciados a partir del compás 44, como veremos en el siguiente ejemplo.



La voz vuelve a intervenir en el compás 56, si bien no como antes; ahora, el papel de portador textual, que antes le pertenecía a la cinta, pasa a la soprano, en cuyo dibujo melódico vuelven a aparecer las terceras menores del motivo del *piccolo*, combinadas con segundas mayores y menores, en un ámbito interválico realmente reducido y muy expresivo.

Resurgen los elementos indeterminados, escritos con indicaciones sólo aproximativas, remarcados por la intervención de la cinta, dando paso así al intérprete en una dimensión mayor de co-responsabilidad compositiva.

Desde el compás 66, esta sección más flexible se expande, a partir de un núcleo electroacústico primigenio, acompañado por la presencia real del contrabajo, en lo que podemos considerar como uno de los momentos de mayor relieve en el material electroacústico.

Nos encontramos ahora en una doble dimensión sonora de la obra, cuyo efecto podemos resumir, *grosso modo*, como:

Presencia instrumental <i>real</i>	contrabaj o
Presencia vocal <i>virtual</i>	cinta

Lo que se produce en un juego vocal muy desarrollado con la superposición de la expresión *sans importance* en la cinta.

Después, se retoma la sección orquestal, en una vuelta a la escritura específica, en una alternancia de metros 4/4 y 3/8. Todo este fragmento, de gran calado instrumental, está marcado por el motivo cromático descendente del violín, la sucesión de terceras menores, fonéticamente contrastantes en la voz y después el clarinete, o el motivo secuenciado de flauta y clarinete, que, junto al vocal, tiene carácter de *solo*; además, esto puede ser expresado motívicamente, en cuatro diseños diferentes,



De esta manera llegamos al compás 76 con la sección orquestal suspendida, a partir del cual se desarrolla la secuencia más expresiva de la improvisación grabada, indicada por una sugerente grafía, en lo que será un gran desarrollo del discurso electroacústico. Ahora, se sustituyen las indicaciones de compás por las propias de minutaje. Destaca en este episodio la escritura como procedimiento expresivo global, cuyo carácter acentúa el sentido de improvisación y de flexibilidad, como podemos ver en el ejemplo, en uno de los momentos de creciente intensidad dramática de la obra.

The image shows a handwritten musical score for electroacoustic music, consisting of three systems of staves. The lyrics are in French: "FOND DE CHAQUE ÊTRE DONNE DE L'EAU", "DES CENDRES, DES OS, UNE PLANTEUR.", and "UNE PLANTEUR.". The notation is highly graphic and expressive, featuring various symbols, lines, and shapes. The first system includes two circles with internal patterns and a diamond-shaped symbol. The second system features a large, wavy line and a diamond-shaped symbol. The third system includes a large, shaded, teardrop-shaped area at the end. The notation is dense and complex, reflecting the improvisatory and flexible nature of the piece.

En el acompañamiento no encontramos concesiones "sensoriales", sino más bien su efecto contrario: se remarca el efecto de lenguaje desposeído de toda expresión extra-sónica, que concentra la atención y no la expande; destaca, en suma, la concentración sonora hacia el interior, hacia el mensaje, que desemboca así en la página 19. La voz se une a la cinta en uno de los momentos de mayor densificación expresiva, lograda de un modo extramusical; utiliza el grito, como efecto musical y como necesidad expresiva, lo que hiciera también momentos antes.

Todo este fragmento resulta de un gran interés, tanto por la utilización de las grafías no convencionales creadas exclusivamente para esta obra por el compositor, como por el trabajo de ensamblaje que Guinjoan efectúa en varios niveles:

*a)* mixtura de orden vocal: destaca el entramado sonoro que se produce entre la voz y la cinta, en una explotación sonora común de un mismo texto a partir de procedimientos y naturalezas vocales distintas.

*b)* mixtura vocal - instrumental: el acompañamiento instrumental está en permanente transformación tímbrica y así, si seguimos tomando como base la página 19, nos encontramos con que, partiendo de un acompañamiento en metales, -trompeta y trombón-, percusión y violoncello, pasamos a escuchar el soplo de los metales, a los que se le ha sumado la voz, para, por último, presentarse un acompañamiento de clarinete, violín y de nuevo violoncello, en el mismo contexto flexible.

*c)* mixtura procedimental: en este momento, Guinjoan procede de dos modos muy diferentes en la construcción de este fragmento, y así, pasa de una máxima libertad en la escritura instrumental desde los primeros momentos de esta sección (página 19) a la escritura fija de clarinetes y violines en el final; además, en otro orden de procedimiento, nos encontramos, como hemos dicho, con una escritura totalmente abierta en la parte instrumental,

que contrasta con la parte fija de la cinta, ejemplo máximo de control del hecho musical.

Todo ello nos lleva a percibir este fragmento de un modo muy orgánico, como si de un ente vivo se tratara, en constante transformación, en escritura flexible y abierta en la cinta.

The image displays a page of a musical score, likely for a vocal ensemble or soloist, featuring a mix of traditional notation and experimental graphical elements. The score is organized into two main systems of staves.

The upper system includes:

- Staff 1: A vocal line with lyrics: "LE SEMPLÉ AUSTE EST DU MÊME NATURE IL PASSE D'UN ÉTAT À L'AUTRE".
- Staff 2: A vocal line with lyrics: "LE SEMPLÉ IL PASSE D'UN ÉTAT À L'AUTRE".
- Staff 3: A vocal line with lyrics: "LE SEMPLÉ IL PASSE D'UN ÉTAT À L'AUTRE".
- Staff 4: A vocal line with lyrics: "LE SEMPLÉ IL PASSE D'UN ÉTAT À L'AUTRE".
- Staff 5: A vocal line with lyrics: "LE SEMPLÉ IL PASSE D'UN ÉTAT À L'AUTRE".
- Staff 6: A vocal line with lyrics: "LE SEMPLÉ IL PASSE D'UN ÉTAT À L'AUTRE".
- Staff 7: A vocal line with lyrics: "LE SEMPLÉ IL PASSE D'UN ÉTAT À L'AUTRE".
- Staff 8: A vocal line with lyrics: "LE SEMPLÉ IL PASSE D'UN ÉTAT À L'AUTRE".
- Staff 9: A vocal line with lyrics: "LE SEMPLÉ IL PASSE D'UN ÉTAT À L'AUTRE".
- Staff 10: A vocal line with lyrics: "LE SEMPLÉ IL PASSE D'UN ÉTAT À L'AUTRE".

The lower system includes:

- Staff 11: A vocal line with lyrics: "LE SEMPLÉ IL PASSE D'UN ÉTAT À L'AUTRE".
- Staff 12: A vocal line with lyrics: "LE SEMPLÉ IL PASSE D'UN ÉTAT À L'AUTRE".
- Staff 13: A vocal line with lyrics: "LE SEMPLÉ IL PASSE D'UN ÉTAT À L'AUTRE".
- Staff 14: A vocal line with lyrics: "LE SEMPLÉ IL PASSE D'UN ÉTAT À L'AUTRE".
- Staff 15: A vocal line with lyrics: "LE SEMPLÉ IL PASSE D'UN ÉTAT À L'AUTRE".
- Staff 16: A vocal line with lyrics: "LE SEMPLÉ IL PASSE D'UN ÉTAT À L'AUTRE".
- Staff 17: A vocal line with lyrics: "LE SEMPLÉ IL PASSE D'UN ÉTAT À L'AUTRE".
- Staff 18: A vocal line with lyrics: "LE SEMPLÉ IL PASSE D'UN ÉTAT À L'AUTRE".
- Staff 19: A vocal line with lyrics: "LE SEMPLÉ IL PASSE D'UN ÉTAT À L'AUTRE".
- Staff 20: A vocal line with lyrics: "LE SEMPLÉ IL PASSE D'UN ÉTAT À L'AUTRE".

The score is characterized by a variety of graphical notations, including wavy lines, shaded areas, and abstract shapes, which suggest a focus on timbre and texture over traditional pitch and rhythm. The lyrics are repeated across multiple staves, indicating a multi-voiced or layered vocal performance.

La salida de esta sección se produce en el *Moderato* del compás 79, con la voz y la sección instrumental, en ausencia de la cinta. Encontramos ahora la combinación de varios motivos y recursos utilizados anteriormente, entre los que destacan las células interválicas en terceras del compás 86 y 87 en el violoncello, o la rítmica sucesión encadenada de terceras en el compás 97, el mismo motivo que apareciera en la voz y clarinete en los compases 29 y 30, o 72 al 75, ahora en la flauta. De todo este fragmento, que culmina en el compás 98, destaca sobre todo la línea ascendente que dibuja la voz, que, comenzando en un *si* grave en el compás 79, llega a un *sol* agudo y *ff*, en el 97, a través de un dibujo ascendente de carácter microtonal, remarcado por el motivo interválico de la flauta; de todo ello, vemos un fragmento en el siguiente ejemplo.

The image shows a musical score snippet with four staves: Flute (Fl.), Piano (Pno.), Voice (Voz), and Violin (Vl.). The score is divided into measures 79, 86, 87, and 98. Measure 79 is marked with a dynamic of *f*. Measure 86 has a dynamic of *ff*. Measure 87 has a dynamic of *ff*. Measure 98 has a dynamic of *sol. ff*. The Voice staff has lyrics: "LES TE CE LES". The Flute staff has a circled fragment of a melodic line. The Piano staff has a circled fragment of a melodic line. The Violin staff has a circled fragment of a melodic line.

La cinta, que regresa casi a *solo* desde el compás 98, da paso a otro de los momentos de cierta indeterminación, en *ad libitum*, en una serie de veloces motivos en agudo en todos los instrumentos y en la voz. Vuelve de nuevo muy brevemente, y en el compás 100 cede paso a un nuevo interludio instrumental en el que destaca la espacialización de motivos cromáticos en el piano, la flauta y finalmente en el violín.

Estas secuencias con la alternancia de cinta y el conjunto instrumental ofrecen como resultado sonoro el tránsito de una expresión real a una virtual, de una

sonoridad expresada a otra objetivada: en definitiva, del predominio del medio humano al predominio electrónico.

El fragmento que se inicia en el compás 98 constituye un claro ejemplo de secuencia escrita en un marco flexible con un gran dinamismo sonoro, en el que la cinta alterna con fugaces entradas instrumentales. Cuando ésta vuelve a aparecer, en el compás 125, lo hace de distinta manera, con escritura cerrada, compaseada, al mismo tiempo que la voz describe una bajada cromática en recitado - cantado, en una expresiva combinación de los dos discursos textuales, en los que se encuentran perfectamente delimitados los ámbitos estéticos en cierto sentido antagónicos: por una parte, el objetivado y neutro de la cinta, y por el otro, el melódico-rítmico-interválico de la voz. Los motivos instrumentales de apoyo se han presentado a lo largo de toda la obra, otorgándole así continuidad motívica, como puede verse en el ejemplo.

The image shows a page of a musical score for 'Missa en F-ma'. The score is arranged in a system with multiple staves. At the top, it is labeled 'Missa en F-ma' and 'V'. The staves are labeled as follows from top to bottom: Flauto, Clarinetto, Tromba, Contrabb., Organetto, and then vocal parts: Sopran. (Soprano), Tenore (Tenor), Contralt. (Contralto), and two more vocal parts (Soprano and Tenor). The vocal parts have lyrics in French: 'SONT A-VEC NOI SONT A-VEC NOI SONT A-VEC NOI SONT A-VEC NOI'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also performance instructions like 'con fierezza' and 'con forza'. The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one flat (F major/D minor).

La preparación del momento final de *Acta est fabula* se localiza entre los compases 130 y 140, en los que se dan cita por última vez efectos microtonales, motivos rítmicos, terceras menores y dibujo vocal descendente. Así, se da paso a la última secuencia de la cinta, a *solo*, finalmente acompañada por la voz y precedida del timbal en un

The image displays a musical score for the final sequence of 'Acta est fabula'. It consists of three systems of staves. The top system features a vocal line with the lyrics 'SUPPRIME DONC TON ORNION' and 'ET, COMME UN VAISSEAU QUI A DOUBLÉ LE CAP TU TROUVERAS'. The middle system shows a piano accompaniment with a wavy, shaded area representing a microtonal or spectral effect, and the lyrics 'MER APAISÉE, CALME COMPLET, GOLFE SANS VAGUES'. The bottom system includes a piano part with a melodic line and the instruction 'Alcornofo in piano', followed by a series of notes and dynamics markings like 'p sempre', 'fff', and 'Fin'. The score is annotated with various musical notations, including a 'Tempo' marking and dynamic levels.

fragmento textual espectral, enfatizado por el medio  
sonoro -no humano- empleado.



## ***EL DIARI***

Compuesta en 1977 en Barcelona para voz solista y conjunto instrumental, esta partitura se estrenó en el *Musée d'Art Moderne* de París el 2 del 3 de 1977, con la soprano Esperanza Abad como solista y *Solar Vortices*, dirigidos todos por Jacques Mercier. *El Diari* fue grabado por Radio Nacional de España, SRF,-CD GASA, siendo un encargo del conjunto *Solar Vortices*. Existe otra versión de la *Fundació Música contemporània*, vol. 3 EMEC-1º MC. E-035.

La partitura ha sido editada por EMEC, con la escritura original del compositor.

A modo de presentación, podemos decir que *El Diari* se enmarca dentro de la música flexible, y obedece al interés que el compositor manifestó en aquellos años por los procedimientos flexibles y sus resultados estéticos; la parte final de esta partitura deviene en forma de improvisación, realizada tanto por la solista como por el conjunto instrumental.

La característica de mayor calado en *El Diari* es la lograda conjunción expresiva de la voz y el conjunto instrumental.

El propio Joan Guinjoan escribió las notas al programa, así como la traducción al español del mismo. Presentamos ambos escritos en el apéndice documental que se encuentra al final de este análisis, en la forma original en la que se nos presentó.

En el ámbito concreto de la improvisación, Guinjoan ha utilizado su experiencia tanto de intérprete como director de *Diabolus in musica* para reflexionar acerca del estadio psicológico más propicio para que el intérprete dé un salto cualitativo y se sitúe en el estadio de la creación.

### ***1. La naturaleza formal de la improvisación***

*El Diari* no es la única obra en la que el compositor utiliza el procedimiento de la improvisación, siendo éste empleado también en *Acta est fabula*, si bien de un modo diametralmente opuesto, como el compositor manifiesta en su libro *Ab Origine*: si en *el Diari*, el discurso musical controlado desemboca en la improvisación como resultado de un proceso gradual hacia la apertura, en *Acta est fabula*, el proceso se invierte, y es la improvisación la que da lugar a la obra como proceso compositivo controlado.

Tenemos pues, dos núcleos originarios completamente divergentes, con un resultado lógicamente diferente a su vez; *de la improvisación al proceso controlado (Acta) y del proceso controlado a la improvisación (El Diari)*.

## ***2. Tratamiento del texto***

El texto de Josep M. Espinás, de naturaleza irónica, reproduce una serie de noticias diferentes, que generalmente son recogidas en los periódicos en diferentes secciones, como "bolsa", "sucesos" "sociedad" o "deportes".

El *leit motiv* intencional y unificador de los mencionados epígrafes que se suceden sin solución de continuidad, es una fina ironía destilada de la "importancia" de algunos de los asuntos a tratar, asuntos intrascendentes y frívolos por un lado, o excesivamente cotidianos, y por ello, exentos de impacto informativo por otro.

Alrededor de este singular texto dispone Guinjoan todo el entramado musical en siete partes, subdividido por epígrafes encuadrados por las letras del abecedario. El compositor estudió a fondo las posibilidades que el texto ofrecía en sus distintos grados de organización: semántico, sintáctico y fonético, siendo sobre todo este último aspecto el que consideró daba más juego y se adecuaba al espíritu del

texto<sup>89</sup>. A diferencia de lo que hace por ejemplo el compositor González Acilu en *G.A. Bécquer - 70*, en *El Diari* el

parámetro fonético no actúa de forma independiente del semántico, ni se impone a éste. En ambos casos, el valor estético de las dos partituras se sitúa por encima de estos elementos constructivos, resultando totalmente positivo.

### ***2.1. A propósito de música y texto; relación o interferencia***

Como hemos dicho, el texto reproduce una serie de informaciones de un "diario inventado", que recuerda por ello a la obra de Hindemith *Las noticias del día*. Así pues, la voz -femenina- resulta ser el principal instrumento en la transmisión del contenido tanto textual como musical de la obra.

Durante siglos hemos asistido a las especulaciones acerca de la simbiosis o interferencia de texto y música, especulaciones que arrancan ya desde la aplicación de la música a la palabra divina con el canto gregoriano. Si entonces la música servía indefectiblemente a la palabra, la transformación social ha llevado a la situación inversa<sup>90</sup>.

Nosotros no vamos a entrar en este tipo de valoraciones, porque creemos que a principios del siglo XXI no tiene sentido justificar argumentativamente la relación dominante de texto o música, en una sociedad que ha dado paso, hace mucho tiempo ya, a unos usos sociales y culturales

---

<sup>89</sup> En este aspecto no podemos dejar de citar al compositor que abrió las máximas posibilidades a la investigación fonética de la música contemporánea, como es Berio; en el caso de *El Diari*, Guinjoan ciñe el contexto fonético a un texto con sentido semántico.

<sup>90</sup> *"La poesía debe ser hija obediente de la música. Tanto más debe gustar una ópera cuanto más bien elaborado esté el plan de trabajo, con la letra escrita sólo para la música, y no para ésta o aquella miserable rima...* De los muchos ejemplos que la literatura musical nos ha dejado, señalamos éste, extractado de una carta de W. A. Mozart a su padre, y que se encuentra en el libro de texto escrito por el Dr. Emilio Casares, de 1º de B.U.P, editado por Everest, página 116.

independientes, sublimados en el *arte por el arte*, a partir del cual, la música que acompaña a un texto no necesita validar una razón estética; se basta artísticamente por sí misma, lo que no quiere decir que sea ahora el texto el que deba supeditarse.

Creemos que éste es el punto de partida de la independencia en la relación de música y texto no concebidos social, ni artísticamente bajo la supremacía de la una o el otro si así lo consideran sus creadores (a excepción, claro está, de ciertas tipologías de formas musicales cuyos usos funcionales y sociales así lo requieren, como es el caso de la "canción de protesta" o de la música en los usos religiosos actuales).

Seguimos leyendo a teóricos que oponen o reconcilian estas dos formas de expresión cuando van juntas ( y no nos referimos, por ejemplo, a los teorizadores de la *gestalt*, quienes parten de un planteamiento principalmente perceptivo, como veremos en el capítulo de estética).

Otros son los interrogantes abiertos en este cambio de siglo acerca de las nuevas formas musicales, centrados, - desde nuestro punto de vista-, en la resolución de cuestiones relativas a la naturaleza misma de los elementos artísticos y no a una cuestión colateral como es la investigación sobre la supremacía de los distintos ámbitos artísticos.

Creemos que sólo a través del estudio de los elementos artísticos *per se*, del descubrimiento de la verdadera entidad de los elementos artísticos, se solucionarán dichas cuestiones colaterales y de menor calado estético, como es el grado de poder/atracción que ejercen unas formas artísticas respecto a las otras.

Lo que sí nos parece interesante resaltar en este apartado, desde el punto de vista especulativo, es el trabajo de transformación musical que Guinjoan efectúa a partir del texto (desde el recitado inicial a la improvisación) lo que nos induciría a considerarlo como una especie de *texto modular*, giratorio, que abre distintas posibilidades musicales, según se

tome una parte de éste u otra, como veremos en el análisis comparado. Asimismo, el texto permite una gran cantidad de posibilidades de modulación semántica y fonética, como veremos más adelante, que inciden directamente, en el factor expresivo de *El Diari*.

### ***2.2. Tratamiento de la voz***

En el caso de *El Diari*, como ocurre con muchas otras obras contemporáneas para voz, queda ya muy lejos el axioma "una voz, un personaje"; muchos son los personajes que se dan cita en esta partitura en una sólo voz a través del hilo común de la ironía. La voz fluctúa entre el recitado, el canto, la palabra puramente hablada y los pasos intermedios entre la declamación y el canto. Es precisamente en esta utilización de la voz que va más allá del canto (de la que encontramos numerosos ejemplos a lo largo de la historiografía de las vanguardias, especialmente en Schoenberg o Berio) para la que el compositor utiliza y desarrolla una gran cantidad de recursos fonéticos que ensalzan aún la capacidad expresiva de la composición, en la que juega un papel fundamental las sonoridades especiales de la fonética catalana.

### ***2.3. Posibilidades idiomáticas***

Este apartado alcanza una gran importancia para el compositor, en un trabajo realmente reseñable por parte de la cantante que estrenó la obra, Esperanza Abad, así como de Ana Ricci, quien poseía una dicción muy adecuada a las particularidades sonoras de la lengua catalana.

Destacamos sobre todo el particular juego sensorial que provoca el acento interno de las palabras catalanas, como por ejemplo,

a) el final en doble consonante, (*tots, els, morts, ciutadans, blanc, amb, representants, oficials, sessions*, etc).

b) la abundancia de palabras que terminan en "t", dental oclusiva sorda (*dit, perdut, sortit, perjudicat, tingut, just, conseguit, c oncret, ciutat*).

c) la emisión cerrada de la vocal "o", en sílabas acentuadas, lo que le acerca a una de las variantes de dicha vocal en la lengua galega. El uso de esta vocal, da un juego expresivo de enormes posibilidades, que llegan a su máxima expresión en la improvisación de la soprano en las palabras *integració, coordinació, hiperpotenciació*, entre otras.

d) el uso alternado de la diptongación en determinados finales de frase, sobre todo, los que se realizan sobre la primera vocal abierta y la segunda cerrada ( *plou, deu*).

e) el juego sensorial de efectos ritmados libres (*les notícies són confuses; el futur depèn de la integració, la pluri-coordinació i la hiperpotenciació de tots els recursos; construirem un país modèlic, hiperbòlic i clorofilic,etc.*).

Esta libérrima manera de tratar el lenguaje, explotando los recursos fonéticos, deriva directamente de la intencionalidad flexible del compositor.

### **3. ANALISIS DESCRIPTIVO**

Pieza en un único movimiento, *El Diari* se estructura en siete párrafos textuales, como hemos dicho, remarcados por el compositor con indicaciones alfabéticas, que facilitan la localización de los fragmentos, ya que esta obra carece de la división más frecuente en compases. Veamos ahora cómo se articula internamente.

#### ***Distribución de los tempi***

<i>Tempo</i> negra=60	Introducción	B
<i>senza tempo</i>	C	F
<i>Tempo</i> negra=66	G	
<i>senza tempo</i>	H	
<i>Tempo</i> negra=60	I	J
<i>Tempo</i> negra=50	J	K

<i>un poco libero</i>	K	M
<i>tempo negra=72</i>	M	
<i>tempo negra=96</i>	N	S
<i>Senza tempo</i>	S	U
<i>Improvisación</i>	V	
<i>Tempo negra= 92</i>	X	
<i>Tempo negra=51</i>	Y	Z
<i>senza tempo</i>	Z	

Comienza la obra<sup>91</sup> con una metáfora de la llamada vespertina a la compra del periódico, con la sola presencia de la voz en una secuencia que recrea la entonación (a modo de brevísimo pregón) del anunciante, en intervalo de tercera menor, tan caro al músico catalán. La voz reproduce en esta partitura el lugar que ocupa en la vida cotidiana, con su misma entonación, y así, esta cita se convierte asimismo en un elemento de veracidad, en ese juego permanente entre lo real y lo parodiado en esta pieza.

La voz interviene en seis ocasiones, con una escritura rítmica siempre diferente; en su sexta intervención, lo hace en *parlado*, dando paso así a los diseños instrumentales, cuyo dibujo no ha sido cerrado por el compositor, ya que carece tanto de alturas como de duración exacta.

El violoncello y el trombón, por la sonoridad que despliegan y la recreación del intervalo de tercera anteriormente citado en la voz, nos remiten a ese mundo del vendedor de periódicos, potenciado y explotado por la parte instrumental.

La plantilla instrumental se cita por completo en la parte C, al final de la primera página, en la que los únicos instrumentos con altura determinada son el violoncello, el trombón y el primer violín, y su serie alternada de terceras

---

<sup>91</sup> Todas las indicaciones de tiempo en *El Diari* son aproximativas y van escritas con minutaje.



marcadas por tres breves intervenciones instrumentales, dos de percusión y la última, con flauta, clarinete y trompeta, en una triple disposición simultánea de terceras mayores y menores, que enfatiza muy expresivamente el tono del texto.

The image shows a handwritten musical score. At the top, the voice part is labeled 'Voce' and has the lyrics 'i cloregi' and 'Lia'. Below the voice part, there are staves for Piano (P), Flute (fl.), Clarinet (cl.), and Trumpet (Tba). The Piano part has markings 'p' and 'pab. d. d. d. d.'. The woodwind section has markings 'fl.', 'cl.', and 'Tba'. A 'Tutti' section is marked with 'Con Sordina' and 'Tutti'. The score is divided into measures by vertical lines.

En la construcción de la frase musical, ha intervenido el recitado, el canto y el semi-parlado, en una conjunción de recursos vocales que será factor común a lo largo de *El Diari*.

Cuando finaliza la frase, nos encontramos con unos efectos determinados en la cuerdas: primero en cromatismos, después en tres terceras menores simultaneadas. El efecto sonoro será imitado inmediatamente por la voz en la sección E, que cuenta con cinco "compases", dos más que el anterior interludio instrumental C. En esta ocasión, la voz se suma como un elemento instrumental, no semántico, a la plantilla instrumental. Esta utilización de la voz repleta de ironía se ve acentuada por los fonemas pronunciados, en una superposición de minúsculas curvas sonoras, formadas por monosílabos en sobreagudos gradualmente más veloces, en el mismo diseño que el instrumento más grave, el contrabajo. Entre estas dos curvas musicales extremas,

destacamos los dibujos puntillistas del violín, con armónicos superiores, en el mismo diseño rítmico de flauta y trompeta.

A handwritten musical score for a symphony, showing staves for Voice, Flute, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Percussion, Violin, Viola, and Cello/Double Bass. The score is marked with 'E' and 'F' and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Este fragmento se cierra con un calderón, como ocurriera en C, dando paso a una nueva intervención de la solista, en F.

### *texto de tipo social*

Va ahora precedido por una flexible intervención instrumental, al principio de la página 3, de naturaleza suspensiva. Ante lo terrible del mensaje recitado desde el punto de vista humano, el uso de la percusión nos remite indefectiblemente a los sonos mortuorios que agravan si cabe la profunda crítica del texto.

Destaca el efecto de las cuerdas, sostenido junto a la percusión, que da paso a la curva expresiva de la voz, antes de llegar a un cambio de escritura, ya que para la construcción de la sección G, Guinjoan escoge un tratamiento diferenciado respecto a la sección anterior, con una escritura fija en tempo de 66=negra, de alturas y ritmos determinados, como puede verse en el ejemplo, con

microtonalismos en las cuerdas, pausada la escritura en el violoncello y timpano, y contrastadamente veloz en el violoncello mientras la voz hace un recitado ascendente.

The image displays a handwritten musical score for a voice and instrumental ensemble. The score is divided into two systems. The top system features a vocal line with lyrics such as "Sed es confusa" and "Sed comp-lant el mudo". Below the vocal line, there are staves for strings, including a cello and a double bass, which show microtonal intervals and a "pizzicato" effect. The bottom system continues the vocal line with lyrics like "dos, tres, qua-tro cinco" and "me, me, me". The instrumental parts continue with complex rhythmic and melodic patterns, including a section marked "pizz." and "arco". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Podemos ver en el ejemplo cómo a medida que se avanza en el “recuento de los muertos”, a medida que se torna más crudo el contenido textual, los motivos instrumentales de carácter microintervalico potencian el carácter expresionista del texto, con un uso alternado y calculado de los silencios, en una máxima concreción motívica.

La sección H, que inaugura la página 4 de la partitura, está ocupada en su totalidad por el fin de la frase textual, en

una escritura instrumental y vocal muy libre e indeterminada.

Ahora, son cinco las divisiones de "compás" <sup>92</sup> de que consta esta parte en el mismo proceso aditivo de "unidades temporales" que vimos en los anteriores interludios C y E.

El discurso continúa en J con motivos rítmicos expandidos en la parte instrumental, con un pedal agudo en *pizz.* en el violoncello; todo ello constituye el nexo instrumental que da paso a la tercera sección vocal.

#### *Ironía afectiva de la pérdida*

En esta sección, K, la soprano canta una doliente semblanza de pérdida, que había comenzado como recitado en la sección anterior y que comienza con un sonoro intervalo de tercera menor en el registro medio, acompañado por una interválica tan reducida como expresiva en la voz, transmutada en sonido instrumental en la trompeta. En esta línea se expresará la cantante en toda esta sección, con una respuesta del saxo tenor, después de la trompeta con sordina *cup*, etc. El contrapunto instrumental más inquietante es el que lleva a cabo el violoncello, con acordes sostenidos con armónicos, que otorga un fuerte carácter expresionista a este pasaje.

Dentro del mismo párrafo textual, la sección L da paso de nuevo a una escritura instrumental más abierta en la percusión, que acompaña a la reiterada tercera mayor en la palabra *blanc*, muy evocadora, repetida cuatro veces primero en recitado, después en canto, y por último, en canto - grito, recurso éste que también es utilizado expresivamente por Guinjoan en *Acta est fabula*.

Esta sección finaliza en un recitado neutro de la voz, sostenido por las cuerdas y la trompa, que da paso a un interludio muy breve, de carácter flexible, como ocurriera

---

<sup>92</sup> Siempre que nos referimos a compás en esta partitura lo entendemos como unidad de división temporal y no en el sentido métrico convencional.

ya en anteriores ocasiones; la sección M inicia un nuevo párrafo textural.

### *Ironía financiera*

Para acentuar este efecto, el compositor dibuja unas frases musicales que describen una curva contraria a la entonación habitual, que decae en el cierre de frase. En este fragmento, el final de frase no coincide con una caída en la curva, sino que, siguiendo el texto, la interválica, en vez de descendente, se eleva una octava en cada final de frase. Esta formulación vocal tan irónica, que fluctúa entre la recitación silábica y la tabla de multiplicar, se ve acentuado por la intervención instrumental estratégica, como puede verse en el ejemplo, siempre en un diálogo motivico, entre la voz y la parte instrumental, que progresivamente se va densificando.

Estos motivos señalados en *a)* voz y *b)* trompeta, son esquemas reiterativos cuya combinación caracteriza todo este fragmento.

Handwritten musical score for the first system. The vocal line (Voz) is in the top staff, with lyrics: "des-ces-tes des-tes mangs un E-leu-Tion-ia sud-in-Ton-ia mas-des Mi-nes AL-tes". Below the vocal line are staves for flute (fl.), clarinet (cl.), oboe (ob.), trumpet (Tbn.), trombone (Tbn.), violin (Vl.), and viola (Vl.). The score shows a complex arrangement of notes and rests across these instruments.

Handwritten musical score for the second system. The vocal line (Voz) is in the top staff, with lyrics: "purs-ces-tes des mangs des E-leu-Tion-ia sud-in-Ton-ia mas-des AL-tes". Below the vocal line are staves for flute (fl.), clarinet (cl.), oboe (ob.), trumpet (Tbn.), trombone (Tbn.), violin (Vl.), and viola (Vl.). The score continues the musical development from the first system.

En el siguiente fragmento instrumental de enlace interviene también la voz, como ya hiciera anteriormente, siguiendo el mismo esquema fonético asemántico, acompañando a un expandido *ostinato* en la percusión y a una respuesta al diseño vocal en el clarinete. Este pasaje desemboca en N.

*ironía de la crónica social*

Para conseguir poner de relieve lo absurdo del texto, el compositor lo enfatiza, interviniendo siempre la voz, tanto en motivos recitados como cantados, apoyados con dibujos instrumentales de acompañamiento claros, escuetos, y repetitivos, con microtonalismos en el primer violín, terceras sucesivas en el violoncello y saxo, instrumento que realiza también un *solo*.



The image shows a handwritten musical score for a voice and instrumental ensemble. The score is written on multiple staves. The top staff is for the voice, with lyrics in Spanish: "para la paz", "no al odio", "No podemos", "Tranquila", "Show", "Tranquila", "Clara". Below the voice staff are staves for various instruments, including a saxophone (labeled 'Saxo'), a violin (labeled 'Violín'), and a cello (labeled 'Violoncello'). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A large letter 'P' is written in a box at the top right of the score.

El texto se detiene en la combinación sonora del apellido de la *showgirl*, en juegos de tresillos de altura determinada e indeterminada, en un contexto musical que nos sitúa en el cabaret europeo de mediados de siglo.

Este fragmento, continuado hasta la sección R, es para nosotros el de mayor relieve de *El Diari*, ya que los recursos fonéticos y semánticos explotados por la voz, se conjugan de muy diversas maneras, siempre diferentes, en las que priman la explotación rítmica y fonética de las posibilidades de la voz.

El interludio S es sólo instrumental.

### *Ironía deportiva*

Esta sección, que se encuentra cerca ya de la contraportada en un periódico normal, no podía faltar en este particular periódico musical que es *El Diari*.

De este pasaje, destaca sin lugar a dudas el fragmento que conduce a la improvisación, en el que el compositor flexibiliza ya la escritura tanto vocal como instrumental, planificando y preparando así a los intérpretes la llegada de la improvisación.

En ella, los intérpretes se responsabilizan de la interpretación y de la creación de este fragmento. Dada la originalidad del lenguaje empleado, creemos necesario reproducirlo.



### *Ironía burocrática*

El cierre de la partitura se hace en torno a una recitación pausada, casi leída, con apenas intervención instrumental. La obra finaliza con la misma invocación inicial, *el diari*, ahora con un acompañamiento de armónicos en el violoncello.

***APENDICE DOCUMENTAL***

## Crítica de prensa

Del archivo de prensa: El estreno de Joan Guinjoan, titulado *El Diari*, para voz y grupo instrumental, reverdece la idea de Hindemith en sus *Noticias del día*. (...) no sólo es que esa lectura determine las ilustraciones instrumentales sino que provoca las flexiones de la parte cantado-hablada hasta conseguir una expresividad muy aguda gracias a la explotación de los significados y de la fonética. Guinjoan se nos ha mostrado dominador de los procedimientos y con una capacidad de ironía extraordinaria.

Enrique Franco. El País, 20 de Marzo de 1977.

## ***ACTA EST FABULA Y EL DIARI***

### ***analítica comparada: conclusiones***

A través de las siguientes conclusiones, podrá observarse cómo estas dos obras no participan de un presupuesto estético común, no sólo en lo tocante a procedimientos compositivos y a la organización formal a gran escala y de sus componentes; tampoco en el resultado final y propuesta improvisatoria. Queremos poner de manifiesto una vez más dos premisas fundamentales para comprender la obra guinjoaniana;

a) cómo Guinjoan no experimenta al margen de la forma, de la posibilidad sensorial en la *praxis*, al mismo tiempo que ésta se antepone a toda idea y realización de experimentación.

b) cómo cada obra es un trabajo cerrado, terminado, el resultado de una búsqueda concreta, y cómo por ello, no repite procedimientos, formas, organización temporal, rítmica, motivica o seccional. En esta propuesta comparativa podemos ver cómo dos obras, muy próximas en el tiempo, y para la misma formación, (solista y conjunto instrumental), sendas improvisaciones, se plantean de un modo completamente diferente, no sólo desde el punto de vista formal y aproximativo, sino sobre todo, desde la consecución estética de búsquedas diferentes; el contraste, y la constante indagación hacen de cada obra un paso adelante en la particular poética de Guinjoan.

### ***1. Contextos referenciales***

Guinjoan ha compuesto únicamente dos obras para voz y conjunto instrumental, *El Diari*, en 1977 y *Acta est fabula*, dos años antes. Sin embargo, pocos son los rasgos comunes entre

estas dos obras, como el propio compositor ha dicho en alguna ocasión.

### ***1.1. Recursos vocales***

*El Diari* ha sido concebida para una voz femenina y *Acta*, para voz masculina en la cinta, alternada con voz femenina. En el primer caso, no intervienen medios electroacústicos, siendo éstos los principales configuradores del entramado vocal en *Acta est fabula*. Comparten ambas el interés y explotación de nuevas grafías vocales, aunque obedecen a exigencias estéticas bien distintas, estando la segunda obra muy ligada a las nuevas tecnologías, mientras que las grafías de *El Diari* obedece en gran parte a una plasmación metafórica, a una imagen visual del objeto semántico (por ejemplo, en el "musicograma" que actúa como significante de la palabra *gol*, página 13 de la partitura).

Creemos interesante reproducir las palabras que a este respecto escribe Guinjoan en su libro *Ab Origine*, citado en esta tesis en varias ocasiones como material documental de primera mano. "(...) *El Diari y Acta est fabula, ésta última realizada con la colaboración del pianista Jean - Pierre Dupuy, y que se sitúa dentro del contexto de la música radiofónica fusionando la "live-electronic" con los instrumentos tradicionales. Es precisamente en estas partituras, conjuntamente con GIC-1979 y Variorum, donde hago que su contenido dé lugar al nacimiento de nuevas grafías, procedimiento que tan sólo he cultivado en las formas abiertas y cuando he considerado imposible recurrir a signos tradicionales. Teniendo en cuenta que lo importante en música es el resultado sonoro, y ante las experiencias vividas en mi función de director a través de obras cuya sugestiva grafía se limitaba a un interés puramente visual, he procurado siempre que no se produjera en mi música distorsión alguna entre "lo escrito sobre" (partitura) y la audición de" (resultado sonoro)*".

## **1.2. Tratamiento de la voz**

En este ámbito encontramos puntos referenciales comunes, entre los que destacamos los siguientes:

- a) alejamiento del tratamiento virtuosístico de la voz.
- b) explotación de recursos expresivos ajenos al canto, como seseos, sonidos indeterminados, etc.
- c) explotación de la onomatopeya, especialmente en *El Diari* y de los recursos fonéticos en ambas.
- d) búsqueda del contraste entre sonido patente (emitido) y sonido latente (*bouche fermé*).
- e) Juegos de sonidos relativos, de alturas aproximativas, que fluctúan entre el recitado- cantado y recitado-parlado<sup>93</sup>.

Señalamos por último, el único elemento de verdadera disparidad en el tratamiento textual de las dos obras, vinculado directamente a sus referentes estéticos concretos y que podríamos resumir como *la presencia vocal real en El Diari, frente a la presencia virtual de la voz en Acta est fabula*.

## **1.3. Plantilla instrumental**

En cuanto a la plantilla instrumental que Guinjoan emplea en ambas obras, cabe señalar que mientras *Acta est fabula* cuenta con voz solista, flauta, clarinete, trompeta, trombón, percusión, piano, violín, violoncello, contrabajo y cinta, *El Diari* fue concebida para voz solista, flauta, clarinete, saxofón tenor, trompa, trompeta, trombón, percusión, dos violines (o también violín y viola) y violoncello.

Vemos pues, cómo en *El Diari* aparece uno de los instrumentos de viento que habitualmente no se incluye en las orquestas clásicas, el saxofón, y cómo interviene también

---

<sup>93</sup> No podemos dejar de mencionar en este apartado el valor del *sprechgesang* de Humperdinck y Schoenberg, que ha ayudado a la introducción de alturas relativas en las partituras del siglo XX. Añadimos que todas estas cuestiones relativas al tratamiento de las voces se tratan en los análisis de referencia con más detenimiento.

la trompa; por otro lado, en *Acta est fabula*, se incluye, además de la cinta, el contrabajo y el piano, con lo que los colores orquestales producidos por la combinación instrumental difieren claramente en las dos obras.

#### ***1.4. Tratamiento del texto***

El texto que da lugar a ambas partituras también es radicalmente diferente; mientras *El Diari* pone de manifiesto, con sutiles y patentes toques irónicos, la banalidad de las noticias triviales de un periódico, la música de *Acta est fabula* está compuesta sobre textos especulativos de un carácter totalmente diferente.

Si en *El Diari*, el texto procede de un autor actual, muy vinculado al mundo social catalán, los textos de *Acta* son en cierto modo atemporales, escritos por el pensador romano Marco Aurelio.

Además, para construir esta obra, Guinjoan seleccionó algunas de sus máximas pensando que desde un punto de vista conceptual, podían tener cierta relación, y las dividió en dos partes, una destinada a las secuencias electroacústicas y otras a la voz “en vivo”.

Ambos textos son estudiados con mayor profundidad en los análisis de referencia; sin embargo, aquí queremos exponer las conclusiones obtenidas a partir de ambos y así, resulta incuestionable la importancia semántica del texto, a través de la cual se articula toda la forma en *Acta est fabula*, apoyada en juegos de naturaleza fonética. Por su parte, la expresión sintáctica es la que organiza *El Diari*, a través de una clara identificación entre frase hablada y musical.

#### ***1.5. El idioma***

El idioma empleado en las dos partituras tampoco es el mismo; *El Diari* está escrito en lengua catalana y *Acta*, en

francés, lenguas ambas muy conocidas por el compositor, y que forman parte de su entorno familiar; ambas son, pues, lenguas propias para Guinjoan y como vemos en los análisis de referencia, el músico muestra especial interés en explotar los recursos fonéticos de ambas lenguas.

### ***1.6. Articulación interna: los tempi***

*Acta est fabula* fue compuesta en 1975 y tan sólo dista dos años de la creación de *El Diari*, escrita en 1977. Como ya hemos dicho, ambas son las únicas obras para voz solista y conjunto instrumental del catálogo compositivo de Guinjoan.

Tanto *El Diari* como *Acta est fabula* constan de un sólo movimiento. Sin embargo, la articulación interna de ambas, diverge totalmente; así, vimos en los respectivos análisis de las dos partituras cómo la secuenciación del movimiento único se hacía en *Acta est fabula* con la contrastación de *tempi*, en los que se enmarcaban las secciones electroacústicas, mientras que las siete partes en las que se divide *El Diari* se enmarcaban en bloques no sujetos a compás, encuadrados por las letras del abecedario.

En ambas obras alternan los *tempi* marcados con los más libres, si bien de un modo diferente; si *Acta* comienza y termina con *tempi* de pulsación fija, (*Moderato*=54), *El Diari* comienza con un tempo fijo (negra=60) y termina con un tempo libre, (*senza tempo, ma lento*). Inicidiendo en el factor de la duración, también encontramos sensibles diferencias, ya que, el tiempo global para *El Diari* es de aproximadamente 13 minutos y medio, mientras que el de *Acta* es de 17 minutos.

### ***1.7 Grafías***

*Necesario preámbulo*

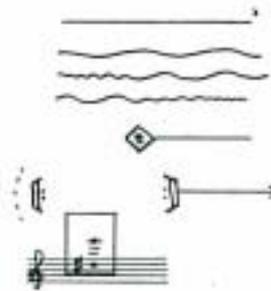
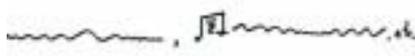
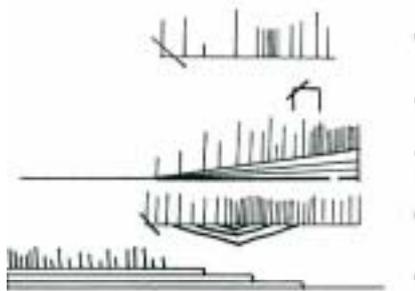
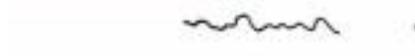
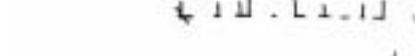
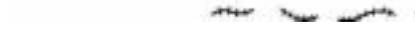
Ambas partituras obedecen a un período compositivo de Guinjoan de marcada investigación sonora, caracterizada en gran medida por la búsqueda de nuevos sonidos tanto en altura como en timbre. No hay que olvidar que además, el compositor está en esta época muy volcado en su labor de estudio y divulgación de obras contemporáneas con su formación *Diabolus in musica*.

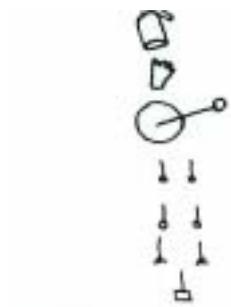
A esto hay que añadir que Guinjoan escribe en torno a estos años gran parte de sus obras vocales, como es el caso de *Retorn a Catalunya*, para coro mixto a capella, de 1976 o *Per l'Esperança*, del mismo año y para la misma plantilla o *La Rosa dels Vents*, para coro mixto y orquesta, escrita en la primera ocasión en 1971 y en segunda versión en 1978.

Todas estas circunstancias confluyen en la utilización de nuevas grafías en estas obras; ya que, por una parte, Guinjoan está en pleno conocimiento de las grafías que emplean autores contemporáneos con las que hacen frente a las nuevas necesidades expresivas del momento, y por otra, la composición de tantas obras para voz en tan corto espacio de tiempo, posibilita la "especialización" y la capacidad de creación en un marco de gran conocimiento técnico.

Así, hemos optado por mostrar las grafías de ambas obras de un modo comparado, en las que se podrá ver cómo muchas de ellas divergen, y cómo, si se nos permite una generalización un tanto gruesa, pero muy clara, en *El Diari* el compositor mima extremadamente las grafías para voz, mientras que en *Acta* lo hace para la plantilla instrumental.

## GRAFÍAS DE ACTA EST FABULA

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Duración del sonido.</li> <li>• Oscilaciones rápidas, lentas, Accel. o Rit. según lo señalen.</li> <li>• Soplar dentro del Tubo sin sonido en «frullato».</li> <li>• Repetir la misma sucesión, hasta la indicación de la flecha.</li> <li>• Ambitos intervalicos como puntos de referencia para improvisar dentro de los mismos sin sobrepasar sus límites indicados.</li> </ul>	<p><i>Duration of the sound.</i></p> <p><i>Oscillations rapid or slow, Accel. or Rit. as the graphics.</i></p> <p><i>Blow inside the tube without produce «frullato».</i></p> <p><i>Repeat the same sequence for as long as indicated.</i></p> <p><i>Intervals as points of reference for improvisation within the same, without exceeding its limits.</i></p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Trinos o trémolos Accel. o Rit. lentos o rápidos, según se señalen.</li> </ul>	<p><i>Trills or tremolos, Accel. or Rit., slow or fast as graphics.</i></p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Secuencias «ad libitum» según la figuración, que deben interpretarse dentro de los parámetros en que se hallan.</li> <li>• Díscios muy rápidos.</li> <li>• Improvisación accel. hasta alcanzar una velocidad máxima.</li> <li>• Accel. y Rit. «ad libitum».</li> <li>• Improvisación iniciando la sucesión con máxima rapidez, y Rit. progresivamente con irregularidad.</li> </ul>	<p><i>«Ad lib.» sequences in accordance with the indicated, the sequences should be in accordance with the parameters where they.</i></p> <p><i>Very fast.</i></p> <p><i>Improvisation: Accel. until maximum achieved.</i></p> <p><i>Accel. and Rit. ad libitum.</i></p> <p><i>Improvisation: beginning the sequence at speed and progressively Rit. but not always.</i></p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «Glissandos» con irregularidad alrededor de un cuarto de tono del sonido indicado.</li> </ul>	<p><i>«Glissando» with variations of up to a quarter tone with respect to the sound indicated.</i></p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Valores distintos «ad libitum».</li> </ul>	<p><i>Different values ad libitum.</i></p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pausas o silencios en los fragmentos flexibles.</li> </ul>	<p><i>Pauses or silences in the flexible passages.</i></p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Un cuarto de tono más alto del sonido indicado.</li> </ul>	<p><i>A quarter of a tone higher than the sound indicated.</i></p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tres cuartos de tono más alto del sonido indicado.</li> </ul>	<p><i>Three quarters of a tone higher than the indicated.</i></p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Final de duración del sonido o respiración muy breve.</li> </ul>	<p><i>End of sound or short breathing space.</i></p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Respiración menos breve.</li> </ul>	<p><i>Even shorter breathing space.</i></p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sonidos en el máximo agudo.</li> </ul>	<p><i>Very high notes.</i></p>
	<p style="text-align: center;"><b>Aparte</b> <b>FLAUTA Y CLARINETE</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Sonidos «frullati» o «flz.» produciendo mitad aire y mitad sonido.</li> </ul>	<p style="text-align: center;"><b>FLUTE AND CLARINET</b></p> <p><i>«Frullati» or «flz.» sounds, half air and half sound.</i></p>
	<p style="text-align: center;"><b>TRUMPETA Y TROMBÓN</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Golpear con la palma de la mano la boquilla.</li> </ul>	<p style="text-align: center;"><b>TRUMPET AND TROMBONE</b></p> <p><i>Strike the mouthpiece with the palm of the hand.</i></p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sonidos indeterminados en el registro sobregagado.</li> </ul>	<p><i>Indeterminate sounds in the very high register.</i></p>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «Glissandos» con «frullati» (flz.) «ad libitum».</li> </ul>	<p><i>«Glissandos» with «frullati» and libitum.</i></p>



- Pasar un arco sobre un conorno grande.
- Tocar con las manos.
- Apoyar la madera de la baqueta en el centro del gong, después del ataque, produciendo vibraciones irregulares en la resonancia.
- Baquetas duras.
- Baquetas suaves.
- Escudillas.
- Mani.

Draw the bow across a large cymbal.

Play with the hands.

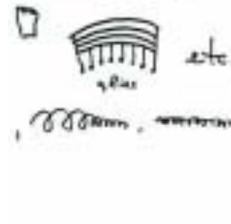
Rest the wood of the drum stick in the center of gong, after the attack, producing irregularities in the resonance.

Hard drum sticks.

Soft drum sticks.

Flare drum stick.

Brushes.



- Presionar progresivamente con la mano izquierda la piel de los bongos «gliss» hasta la mitad y volviendo al punto de partida; producir simultáneamente con la otra mano un trémolo.
- Frotando sobre la piel de las «cajas» con escudillas. Si la membrana es de plástico, producir una especie de Trémolo, pero siguiendo siempre los ritmos:

Move the left hand in the manner of «gliss» and across the skin of the bongos then back to its normal position; tremolo with the right hand.

Brushes on the skin of the drums. If the skin plastic, produce a kind of tremolo, but always using the graphics:



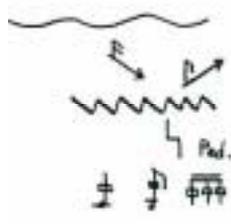
- PIANO
- Indica pulsar cuerdas.
  - Indica golpear la cuerda.
  - Indica: «ejecución sobre las cuerdas largas con sus respectivos registros: IV (grave), III (menos grave), II (medio) y I (aguda).

PIANO

Pluck string.

Hit string.

Play on the strings (large in their respective registers: IV (very low), III (lower), II (middle), I



- «Glissando» lento sobre las cuerdas.
- «Glissando» corto y rápido.
- «Glissando» rápido y seguido.
- Poner pedal enseguida después del ataque.
- Presión con una mano las cuerdas indicadas quitando sonido y tocar normalmente en el teclado con la otra mano.

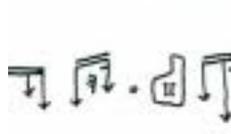
«Glissando» slowly on the strings.

«Glissando» short and rapid.

«Glissando» fast and without breaks.

Depress the pedal immediately after played notes.

Put pressure with one hand on the strings in stopping the sound, and playing with the other in a normal fashion on the keyboard.



- (Piano)
- Atacar sobre las cuerdas con los dedos desplazando o «quebrando» la mano hacia fuera o hacia dentro produciendo los ritmos indicados.

(Piano)

Attack the strings; move the fingers of the backwards and forwards across the strings due the rhythms indicated.



- «CLUSTERS»
- Teclas blancas.
- Teclas negras.
- Teclas blancas y negras.
- Con antebrazo (teclas blancas).
- Con antebrazo (teclas negras).

CLUSTERS

White notes.

Black notes.

White and black notes.

White notes played with the forearm.

Black notes played with the forearm.



- CUERDA
- Detras de postil
  - Detras de postil produciendo diseños muy rápidos sobre las 4 cuerdas.
  - Piz. sobre la madera.
  - Apagar con la palma de la mano el sonido tocando las cuerdas al aire y Pizzicato.
  - Trémolo en la región más grave pasando el arco casi exactamente encima del puente (trémolo-sosido).
  - El mismo sistema, pero desplazando el arco lentamente hacia la posición normal.

STRING INSTRUMENTS

Detras de postil

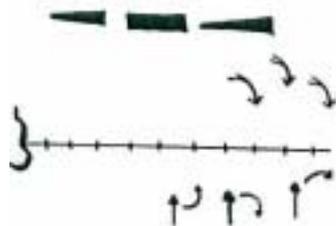
Detras de postil: very rapid patterns on strings.

Tap with the foot on the floor.

Deaden the sound with palm of the hand: open strings lightly: Pizzicato.

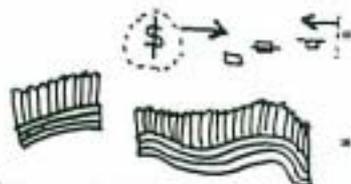
Tremolo on the lowest of the strings, the bow almost exactly over the bridge (trémolo-sosido).

As in the previous instruction, but moving back slowly to its normal position.



- 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.

VOZ



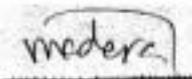
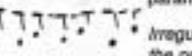
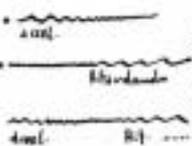
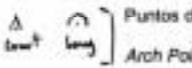
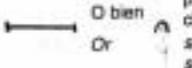
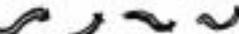
Siseo sin sonido determinado, pero siguiendo aproximadamente las alturas indicadas.

Del 15 compás al 18: OUA, OUE, OUI  
 From bar 15 to 18: OUA OUE OUI

- Vocalizando muy rápido «ad libitum» y «non legato».
- Combinar diferentes timbres imitando el efecto de «envolventes».

- ↑ = Recitado-cantado según las alturas.
- (m) = Indica: cantar con la boca cerrada.
- ↑ = Sonido en el registro más agudo posible.
- ↓ = Sonido en el registro más grave posible.

## GRAFÍAS DE EL DIARI

<p>Duración del sonido (normal)            Length of sound (normal) <i>DRUM</i></p> <p>Duración del sonido (flz.) "frulati"            Length of sound (flz.) "frulati"</p> <p>fin de sonido            end of sound <i>color dulce</i></p> <p>Un cuarto de tono más alto que el sonido indicado            Quarter of tone higher than sound stated <i>allegro</i></p> <p>Tres cuartos de tono más alto que el sonido indicado            Three quarters of tone higher than sound stated <i>CLARON HING</i></p> <p>"oscilato" cerca de un cuarto de tono más alto y más bajo que el sonido indicado, lento o rápido, acelerado o Rit., según se desee            "oscilato" circa a quarter of tone higher/lower than sound stated, slow or quick, accelerated or Rit. as desired</p> <p>"oscilato" (flz.) "frulati"  </p> <p>Trazos irregulares "ad libitum" pero siempre en el parámetro o "tempo" en que se hallen            Irregular features "ad libitum" but always within the parameter or tempo desired, but always within the parameter or "tempo" they are within</p> <p>fórmulas de trémolo o de suite, normal, acelerado o rápido            formulas for tremolo or suite, normal, accelerated or quick</p> <p>Puntos de Arco: corto - largo            Arch Points: short - long</p> <p>o bien Or  pausas más o menos largas, en las secuencias flexibles - senza tempo          shorter or longer pauses, in the flexible sequences - senza tempo</p>	<p>Trazos muy rápidos            Very quick features</p> <p>Repetir el fragmento que se halla entre estos signos, siempre un tanto "ad libitum" hasta el final de la fecha            Repeat the fragment between these signs, always somewhat "ad libitum" until the end of the arrow</p> <p>Rit. progresivamente el trazo            Rit. the feature progressively</p> <p>acelerar el trazo            accelerate the feature</p> <p>vt. el trazo            vt. the feature</p> <p>lo más agudo posible            as acute as possible</p> <p>lo más grave posible            as low as possible <i>+++</i></p> <p><b>Madera - Wood:</b>            sonido mezclado: mitad sonido, mitad aire "flz."          mixed sound, half sound, half air, "flz."</p> <p><b>Metal - Brass:</b>            soplar sin sonido          blow soundlessly</p> <p>          soplar sin sonido "frulati"          blow soundlessly, "frulati"</p> <p>trazos "glissando" lo más agudos posible            "glissando" features as acute as possible</p> <p>etc. - golpear la embocadura con la mano            etc. - hit the mouth of instrument with hand</p>
---	---

**Percusión - Percussion:**

 baguettes dulces  
sweet baguettes

 Bongós: ataque en trémolo con una mano y presión, "glissando" con la otra sobre la piel  
Bongós: attack in tremolo with one hand and pressure, the other "glissando" on the hide.

 Ataque con las manos  
Attack with hands

 Tam-tam: tras ataque, golpear tam-tam con la madera del mazo  
Tam-tam: after attack, hit tam-tam with the mallet

 Pasar el arco sobre un cencerro (grande)  
Pass the arch by a (large) cowbell

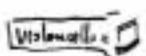
**Cuerdas - Strings:**

 máxima presión del arco en las cuerdas indicadas lo más cerca posible del puente hasta llegar al ruido  
maximum arch precision on the ropes stated, as close to the bridge as possible, until reaching noise

 "Pizz" ahogando el sonido sobre las cuerdas en vacío  
"Pizz" anulating the sound on the strings in vacuum

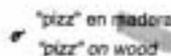
 etc: "gliss" muy rápido de un solo golpe de arco en el intervalo indicado  
etc: one single "gliss" stroke of the arch in the stated interval

 trazos muy rápidos tras el puente  
very fast features behind bridge

 "gliss" hacia el puente en la cuarta cuerda  
"gliss" towards bridge on fourth string

 trémolo muy rápido lo más cerca del puente posible  
very quick tremolo as close to the bridge as possible

 "simile" pero en "gliss", arco hacia posición normal  
"simile" but in "gliss", arch towards normal position

 "pizz" en madera  
"pizz" on wood

 indicación de segundos en secuencias "senza tempo"  
indication of seconds in sequences "senza tempo"

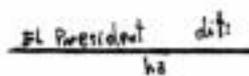
 ① ② ③ etc.  
=indicaciones para el director en secuencias flexibles  
=indications for the director in flexible sequences

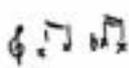
repetir "ad libitum" las sugerencias de la gráfica según la duración de la improvisación de la voz solista. Estas mismas sugerencias existen ya para algunos instrumentos en la secuencia   
repeat "ad libitum" the suggestions of the graphic in accordance with the length of the improvisation of the solo voice. Such suggestion has already been provided for some instruments in sequence 

**Voz solista - Solo voice:**

la cantante cuenta con una gran libertad de interpretación  
the singer enjoys a remarkable freedom of interpretation

Ejemplo - Example:

 diferentes alturas de voz recitada  
different pitches of recitative voice

 en el estilo "sprechstimme"  
in "Sprechstimme" style

Por lo demás las sugerencias de las sílabas indican su traducción según se desee

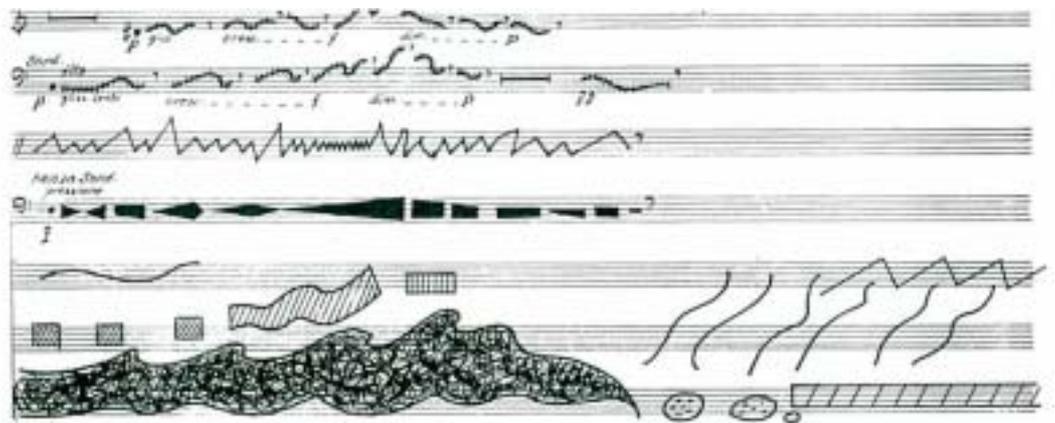
For the rest, the suggestions of syllables state the translation as wished.

## ***2. La naturaleza compositiva***

Finalmente, mencionaremos una última divergencia entre estas dos obras, que en cierto modo resume sus distintas naturalezas compositivas; en *Acta est fabula*, es el fragmento de escritura abierta el que da origen al resto de la obra, mientras que en *El Diari*, es el contexto cerrado el que crea las condiciones idóneas para estimular al intérprete a efectuar la improvisación, en el momento que el compositor ha creído más oportuno; es decir, que la improvisación en esta pieza se produce en el intérprete, siempre en el ámbito de la especulación estética, como un paso del estadio de la *recreación* al de la *creación*. El intérprete co-crea en cierta medida una parte de la pieza: en la medida que el compositor le ha cerrado unas vías y abierto otras (no olvidemos que la improvisación está al final de la obra).

### ***2.1. La improvisación y la indeterminación***

Como obras de una misma época, *Acta est fabula* y *El Diari* comparten como hemos dicho el hecho de la improvisación y de la flexibilidad, estudiados en sus análisis. Ahora sólo nos detenemos comparativamente en dos ejemplos que nos ayuden a situar el exacto sentido que Guinjoan da a estos procedimientos de apertura en ambas obras. Nos referimos a la improvisación de *El Diari*, con la que acabamos su análisis, y la siguiente, de *Acta est fabula* situada en la página 19.



Aquí podemos observar cómo las grafías del material pregrabado son mucho más libres, mientras que si revisamos la improvisación de *El Diari*, veremos como son más aproximativas. En *Acta*, la improvisación es gráfica y a-sonora, ya que los gráficos no tienen una clara traslación musical, mientras que en *El Diari*, la grafía acentúa el hecho musical, con claras indicaciones tanto de alturas, como de ritmo. Además, en el primer caso, el compositor indica los márgenes temporales en los que se mueven la distintas secciones de la improvisación, lo que no ocurre en *El Diari*.

## ***CONCIERTO PARA FAGOT Y CONJUNTO INSTRUMENTAL***

Esta obra fue compuesta en 1989 como encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea del Ministerio de Cultura y fue estrenada en la *Bienal* de Zagreb en el mismo año de su composición por el grupo *Círculo*, al que está dedicada, con su director José Luis Temes al frente, actuando como solista Dominique Deguines. Este conjunto grabó el Concierto en CD para GASA y Fonocetra. La partitura ha sido editada por EMEC en el año 1994.

Existe otra versión del concierto para saxofón solista, realizada por Manuel Miján.

### ***Plantilla instrumental***

Esta obra ha sido concebida, junto al fagot solista, para flauta, oboe, clarinete, piano, violín, viola, violoncello y contrabajo.

### ***1. Comentario global*** <sup>94</sup>

El concierto fue concebido en un único movimiento, que se divide en tres secciones contrastantes: *Introducción-Allegro*, *Calmo* y *Agitato*. La obra se inscribe dentro de una ambientación modal genérica, que explota en sus tres secciones la combinación de colores asociados a unos elementos temáticos concretos que inmediatamente presentaremos, y que, siendo reconocibles como esenciales para la constitución de la forma final, generan en torno a ellos la estructura global de la partitura.

---

<sup>94</sup> Todas las indicaciones de compases que realizamos en el análisis, se refieren siempre a la partitura editada por EMEC.

Así, el concierto está escrito siguiendo una férrea construcción, que afecta a varios parámetros como son el interválico, el temático, el métrico y el rítmico.

Entre las *aportaciones* fundamentales de esta pieza tanto al lenguaje musical de nuestros días, como en una visión más global, señalamos entre otras la explotación, a lo largo de toda la obra de tres elementos temáticos generadores del lenguaje solístico y del conjunto instrumental: el papel que desempeña el juego polifónico de las células motivicas, tanto en un nivel temático-constructivo como expresivo y estético.

Asimismo, y a lo largo del Concierto, especialmente en el *Calmo* central, se pone de relieve el complejo entramado tímbrico que resulta de un trabajo compacto, en lo que se refiere a la búsqueda de efectos tímbricos asociados a texturas concretas.

## ***2. Seccionalidad en el Concierto***

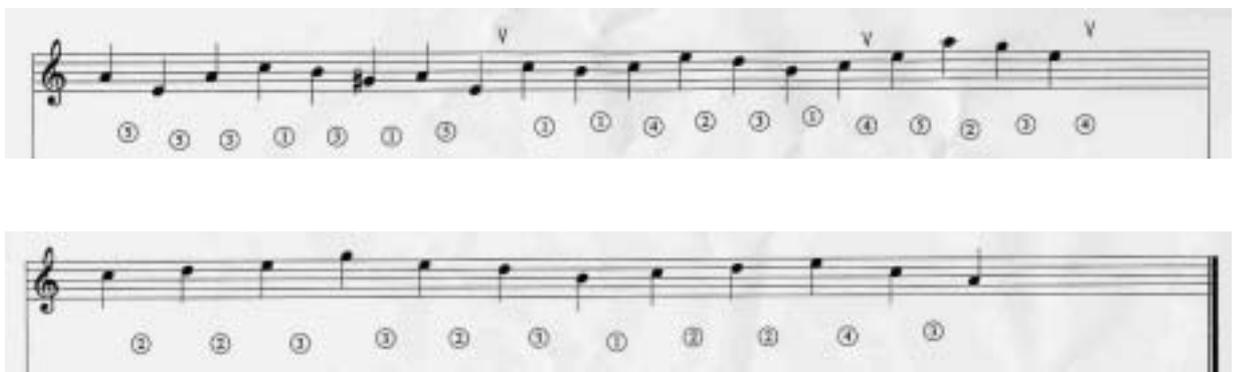
El *Concierto para fagot y conjunto instrumental* comienza con una *Introducción* que ocupa los 25 primeros compases; finaliza este fragmento con el primer *solo* del fagot y a partir del compás 26, se da paso al *Allegro* en *Tempo Giusto*, que se extiende hasta el compás 105; en esta sección, destacamos el segundo *solo* del fagot, que se inicia en el compás 86. El *Calmo* comienza en el 106, extendiéndose hasta el compás 145. El *solo* en esta sección se inicia en el compás 144, adquiriendo carácter de *cadenza* un compás más adelante; por último, nos encontramos con el *Agitato* que, construido a base de variaciones, da paso a la *Coda* en el compás 264.

## ***3. Introducción y Allegro***

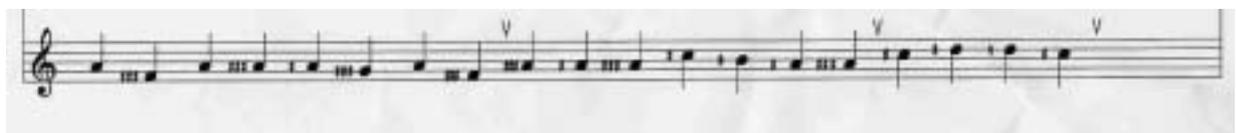
Desde el punto de vista métrico, este fragmento se caracteriza por una estructura homogénea y mantenida, con un único patrón de 4/4; en cuanto al planteamiento motivico, el compositor expone en esta sección un elemento temático

concreto, que es el tema de las *caramellas*, que será explotado celularmente por parte del conjunto instrumental por un lado, y del instrumento solista por el otro, en un juego que destacamos aquí ya por la interdependencia entre los motivos.

Escribimos a continuación este tema perteneciente al folklore catalán para facilitar su localización, bien en su estado fundamental, bien en diferentes trasposiciones o fragmentaciones celulares a lo largo de la obra.



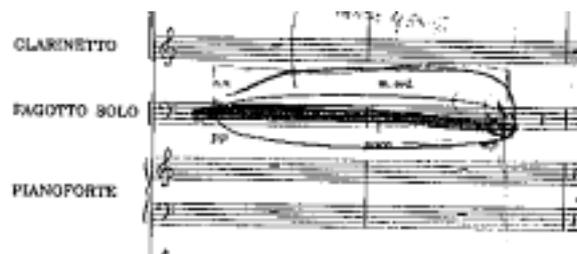
Damos también seguidamente el resultado de este tema escrito en cuartos de tono, ya que esta escritura microinterválica será empleada en la obra profusamente desde los primeros momentos.



La obra, que en cierto sentido sigue el esquema



concertístico clásico, con dos *solí* del fagot, comienza sin embargo directamente con la intervención del solista, con una célula interválica de gran importancia en la obra, y que nace directamente del tema de las *caramellas*, *vide* sus sonidos cuarto, quinto y sexto, que en la partitura aparecen transportados, como vemos a continuación.



Como puede observarse, el ámbito interválico de esta célula entre sus notas extremas es de una cuarta disminuida; entre las dos primeras es de una segunda menor, y entre la segunda y la tercera es de una tercera menor <sup>95</sup>.

Esta célula del solista vuelve a repetirse en el mismo instrumento a partir del compás 5 y es inmediatamente contestada por los restantes instrumentos de madera a partir del compás 7. Su importancia motívica queda, pues, patente ya desde los primeros compases.

También en los mencionados compases encontramos en el violín una parte del tema de las *caramellas* en cuartos de tono, concretamente la parte *b*, como se puede observar si se coteja el ejemplo con los materiales del tema escrito en

95 E  
con:  
ejer

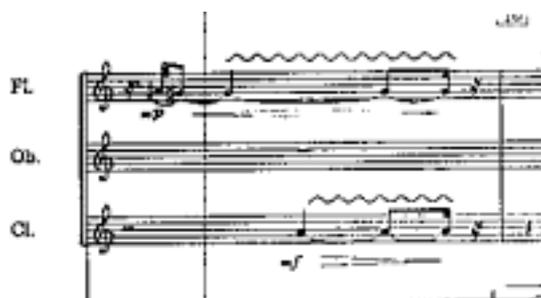


la  
or

cuartos de tono.

Un ejemplo de las diferentes transformaciones generadas a partir de esta célula en la primera sección del concierto, lo constituye su presentación *de forma sintética*, como por ejemplo, en el compás 9, con la célula que expone la flauta en *oscilatto* y que veremos a continuación en el ejemplo, (y también en el mismo instrumento en el compás 19), o *de forma ampliada*, como en los compases 12 y 13 en el citado instrumento.

a) *condensación celular*



Musical score for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet (Cl.). The Flute part features a melodic line with a wavy line above it, indicating a vibrato or oscillation. The Oboe and Clarinet parts have similar melodic lines. The score is marked with a dynamic of *mp* (mezzo-piano).

b) *ampliación celular*



Musical score for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg. S.). The Flute part features a melodic line with a wavy line above it, indicating a vibrato or oscillation. The Oboe, Clarinet, and Bassoon parts have similar melodic lines. The score is marked with a dynamic of *fp* (fortissimo).

La presentación de motivos tomados del tema popular de *caramellas*, en la versión micro-interválica de cuartos de tono,

se replantea en el contrabajo una vez más a partir del compás 12, y después en el violín, a partir del 16, como puede verse en el ejemplo, en una intencionada escritura de homogeneidad constructiva motivica puesta de relieve por la diversidad tímbrica.

A musical score for four instruments: Violin (Vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score shows a sequence of notes across measures 12 to 25. The Violin part starts at measure 16, the Viola at measure 12, and the Violoncello and Contrabajo at measure 12. The notes are written in a way that suggests a homogeneity of construction across the different instruments, despite their different timbres.

Como vemos en estas secuencias, Guinjoan simultanea con total naturalidad el lenguaje del sistema temperado, con su correspondiente sonoridad tradicional, con la versión de las *caramellas* en cuartos de tono, cuya sonoridad resultante es otra bien distinta.

Esta combinación produce un aporético efecto de *diferencia en la semejanza* que resulta de gran interés no ya sólo desde el punto de vista de la construcción formal, sino también del resultante sonoro.

Volviendo a la partitura, nos encontramos con que la *Introducción* entra en su fase final a partir del compás 21, - donde una vez más aparece con total nitidez la célula principal de cuarta disminuida en el instrumento solista-, y así, en una textura expandida, de negras y corcheas en maderas, da paso, a través de intervalos de tercera, al primer *solo* del concierto en el compás 25.

### ***3.1. Amplificación temporal en la introducción***

Con esto nos referimos a un bloque vertical de silencios en todas las voces, que va modificando gradualmente su

valor, y que aparece con regularidad a lo largo de toda esta sección introductoria, funcionando alegóricamente como puntos de interrogación. Este bloque vertical, situado como si de un acorde se tratara, si bien un acorde de silencios, separa breves secciones con entidad propia, ya que ninguna célula ni elemento temático continúa desarrollándose después de las pausas.

Así, si tomamos como punto de partida el instrumento solista, en la primera aparición de este bloque, en el compás 3, el valor-base de silencio es de corchea con puntillo + blanca; en su siguiente aparición, en los compases 6 y 7, el valor es el mismo; en el siguiente bloque, en el compás 11, el valor se ha reducido a corchea con puntillo + negra y finalmente, en el compás 15, el valor de reposo es de corchea con puntillo + corchea.

La entrada del primer *solo* del fagot va a constituir el punto de enlace entre la *Introducción* y la verdadera primera sección. Este *solo*<sup>96</sup> está compuesto siguiendo una disposición en células motivicas en las que destaca por encima de todo su carácter interválico. A lo largo de esta secuencia a *solo*, el ámbito en el que se mueven dichas células es el de quinta justa, tal y como puede verse en el ejemplo, cuyo ámbito extremo es de sexta menor.

The image shows a handwritten musical score for a bassoon solo. It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff contains the lyrics: "Se hanido d'avis del cambio de 5ª justa". The third staff is a bass clef with a key signature of one flat. The fourth and fifth staves are also bass clefs. The music is written in a cursive, handwritten style. There are some annotations and markings throughout the score, including a circled section in the fourth staff. The page number '530' is visible at the bottom center.

Relacionado con el concepto de amplificación temporal que vimos en la *Introducción*, aparece en este *solo* otro elemento de amplificación, que es el formado por las últimas agrupaciones de fusas que, comenzando en un tresillo, llegan hasta un bloque de 10, siempre, sumando una en cada agrupación, como puede observarse en el ejemplo anterior.

Las células que integran este *solo* están estrechamente relacionadas con el tema principal que aún no ha aparecido, y a través de esta composición celular, el *solo* anuncia la trama del discurso que posteriormente se desarrollará en el *Tempo Giusto*.

#### **4. Allegro**

En *Tempo Giusto* reaparece el conjunto instrumental, otra vez en 4/4 en el compás 26, y el fagot lleva su discurso yuxtaponiendo una serie de células como hiciera en los compases precedentes, aportando así continuidad entre el *solo* y el conjunto instrumental. La unidad motívica entre la *Introducción* y esta primera sección se evidencia en la utilización conjunta de células iguales, ya que la primera célula del fagot tiene su origen en la misma con la que se abre la obra.



#### **4.1. Exposición de la primera sección**

Guinjoan introduce de esta manera el elemento más importante del *Allegro*, que no es otro que una larga *frase temática* que, en su conjunto constituye un diálogo secuenciado entre el solista y el conjunto instrumental.

Para facilitar el análisis, podemos dividir la gran frase en tres partes o períodos, atendiendo a las sensibles diferencias de escritura que presentan, como hacemos en otras obras analizadas en este trabajo; así:

a) primer período: desde el compás 30 al 34. Lo hemos considerado como *antecedente*.

b) segundo período: desde el compás 34 al 39. Lo hemos denominado *comentario*.

c) tercer período: desde el fin del 39 al 44. Lo hemos llamado *consecuente*.

Todo ello constituye la exposición de esta primera parte.

Como característica global de toda esta larga frase temática podemos hablar del marco estilístico en el que dialogan el solista y los restantes instrumentos, un estilo *free jazz*, muy característico de la época anterior del compositor, y

que en este fragmento concreto emana de forma directa, como ocurrirá también en la tercera sección del concierto.

Por otra parte, y desde el punto de vista del material temático, exponemos un ejemplo de la unidad en el tratamiento de las partes en esta obra: el antecedente se abre con una célula de claro carácter interválico y cromático.

A snippet of a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg. B.), and Trombone (TT.). The score is written in a single system with five staves. The music is in a key with one flat and a common time signature. A red vertical line is drawn on the right side of the page, partially overlapping the score.

a  
misma célula con la que se abre la partitura, lo que supone además algo que creemos debemos resaltar, y es el hecho de que esta primera célula, con la que se abre la frase temática de la exposición, reaparecerá de forma modificada en la re-exposición, en el compás 86 de un modo invertido.

A snippet of a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg. B.), and Trombone (TT.). The score is written in a single system with five staves. The music is in a key with one flat and a common time signature. A red vertical line is drawn on the right side of the page, partially overlapping the score.

Las partes extraídas del tema popular van a ser constantes a lo largo de toda la frase ternaria, y así, podemos citar simplemente a modo de ejemplo la parte *c* del canto de *caramellas* que realiza el violoncello en el compás 33, subrayando el final del antecedente, o el que hace también este instrumento en el comentario, en los compases 37 y 38,

que corresponden al último sonido de B y primeros de C transportados, como puede verse al cotejar los materiales.

A musical score for four string instruments: Violin I (VI.), Violin II (Vln.), Viola (Vc.), and Cello (Cb.). The score shows a complex passage with various dynamics and articulations. The Cello part has a prominent melodic line with a 'pizz.' marking. The Viola part has a 'pizz.' marking. The Violin I part has a 'pizz.' marking. The Violin II part has a 'pizz.' marking. The score is written in a single system with four staves.

El consecuente da paso con rápidas figuraciones en las maderas a una intervención con especial protagonismo del fagot; ésta tiene lugar a partir del compás 44; por su conexión con la trama anterior, desde el punto de vista de la construcción temática, lo hemos considerado una glosa solística, una suerte de comentario. Este discurso se construye sobre la base del *la b*, su floreo inferior y la repetición de nuevo del *la b*; a estos tres sonidos se les va sumando primero un sonido, después dos, tres y finalmente cuatro, como vemos en el ejemplo.

A musical score for two instruments: Flute (Fl. S.) and Piano (Pf.). The score shows a complex passage with various dynamics and articulations. The Flute part has a 'pizz.' marking. The Piano part has a 'pizz.' marking. The score is written in a single system with two staves.

Esta célula aparecerá con sentido siempre conclusivo, a lo largo de todo el concierto, como iremos viendo, en muchas ocasiones, bajo la forma de cinquillos, sextillos y septillos, así como dibujos en terceras menores y mayores (*vide* el compás 50), elementos ambos ya empleados antes.

## 4.2. Desarrollo

Se prepara en el compás 51, en el que por vez primera y en forma de progresiones descendentes se anuncia la cita del tema popular de *caramellas* cantado por el fagot en *Tranquillo*.

Es la primera vez que este tema se afirma tan clara y rotundamente en toda la obra, y dada su importancia, nos detendremos en él. Como puede observarse en el ejemplo, si se compara con los materiales, en el compás 51 se cita la parte *a* del canto en su estado fundamental; en el 52, la parte *b* transportada a la 5<sup>o</sup> y en el 53, la parte *c* transportada a la 4<sup>o</sup>.

The image shows a page of a musical score for the 'Tranquillo' section. The score is written for a full orchestra, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Cu.), Violin (Vl.), Viola (Va.), and Cello/Double Bass (Cb.). The music is marked 'Tranquillo' and features descending melodic lines in the woodwinds and strings. The score is divided into measures, with specific annotations for the 'caramellas' theme in measures 51, 52, and 53. The theme is presented in its fundamental form in measure 51, transposed to the 5th degree in measure 52, and transposed to the 4th degree in measure 53. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

El tema lleva en las cuerdas un acompañamiento diferente en cada instrumento, que, además, emplea unos diseños específicos en cada caso, dando de esta manera mayor vivacidad y movimiento a este fragmento. Así, el violín dibuja *glissandi* ascendentes y descendentes, -siempre

en un ámbito de tercera-, procedentes del tema de *caramellas* en cuartos de tono, como puede verse en el ejemplo anterior. Por su parte, la viola dibuja breves episodios de cuartas progresivas descendentes y en armónicos, mientras que el violoncello apoya, en *pizzicatti* rítmicos, los diseños de la viola.

Es así como llegamos al verdadero desarrollo que, consideramos, se inicia en el compás 56.

En esta sección, netamente rítmica, se produce una especie de lucha<sup>97</sup> entre el fagot y el conjunto instrumental, con unos constantes *ostinati* en 3/8 (primer cambio rítmico de la obra respecto al 4/4 empleado desde el comienzo) que interrumpen el discurso. Siempre en un estilo *free*, dicho discurso llega a lo que hemos denominado un segundo comentario en el compás 68, considerado por el compositor como el más relevante desde el punto de vista musical.

En estos compases, resulta muy clara la filiación de los diseños del fagot con los del primer *solo*, tanto en relación interválica como en las propias alturas y sobre todo, la directa relación que tienen las secciones en 3/8 con el tema popular, como por ejemplo, en el compás 63, en el que el violín canta la parte *a* del tema de *caramellas* transportado una sexta.

---

<sup>97</sup> El símbolo del conflicto ha sido empleado por Guinjoan en otras de sus partituras, siendo el caso más conocido el de *Ab Origine*.



El segundo comentario comienza en el compás 68, e introduce un " *quasi solo*" en el fagot, que es contestado por la flauta y el clarinete en el compás 71. La última parte de este desarrollo comienza en el compás 74 con una nueva entrada del fagot, de carácter conclusivo, que remite al oyente al primer *solo*, y que es nuevamente contestada por las cuerdas, en 3/8, en el compás 78. En 3/4 vuelve el fagot acompañado por las maderas, y las cuerdas le contestan en el compás 80 dibujando la parte *c* del tema de *caramellas*.

Así, y desde el compás 83, Guinjoan prepara la reexposición, que llega con un *solo* del fagot en el compás 86.

### ***4.3. Reexposición***

Como ya hemos dicho, la reexposición se vincula muy estrechamente con el motivo principal que se había escuchado con anterioridad, en el compás 30, toda vez que ahora, en el compás 86, la célula inicial realiza su directa

inversión, como puede verse comparativamente en estos ejemplos.

Ejemplo de la exposición, *solo* del fagot, compás 30

The image displays a page of a musical score for a symphony, specifically focusing on the bassoon part. The score is arranged in a system with ten staves. From top to bottom, the staves are labeled: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fg. B. (Bassoon), Tr. (Trumpet), Vn. (Violin), Vla. (Viola), Vcl. (Violoncello), and Kb. (Kontrabaß). The bassoon staff (Fg. B.) is the central focus, showing a melodic line with various dynamics and articulations. The other instruments provide accompaniment. The score is marked with a vertical line at measure 30, indicating the start of the bassoon solo. The word 'Solo' is written above the bassoon staff at the beginning of the solo. The score is in a major key and 4/4 time. The bassoon part features a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The dynamics range from piano (p) to forte (f). The score is written in a standard musical notation with a treble clef for the bassoon part.

Ejemplo de la reexposición, *solo* del fagot compás 86.

Esta inversión no se sigue en respuesta directa en los compases siguientes, aunque siempre mantiene una relación modificada con la exposición, hasta llegar al compás 92, en el que se inicia la secuencia codal de enlace con la segunda sección del Concierto, el *Calmo*.

Este fragmento de tránsito está impregnado de células progresivamente más breves en el fagot, primero de 10 fusas, luego de 9, de 8, etc., llegándose de esta manera al *Moderato* del compás 97, donde primero la flauta y después el clarinete recuerdan por última vez los tres sonidos fundamentales del tema principal, subrayados por los trémolos de la cuerda, realizados *sul ponticello*, en el lenguaje microtonal de cuartos de tono que había aparecido anteriormente en las cuerdas. Constatamos pues, que la primera sección del *Concierto*, comienza y acaba con la misma célula, célula que da paso ahora al *Calmo*.

## 5. *Calmo*

El verdadero *Calmo* no llegará hasta el compás 120, sin embargo, la segunda sección se inicia ya en el compás 106 con un fragmento de enlace de carácter introductorio, en el que se concita toda la nostalgia del tema popular, acentuada por la utilización de juegos tímbricos entre cuerdas y piano. La escritura musical flexible difiere de la empleada en la primera sección, y así, encontramos ahora diseños en anillos, contruidos sobre células de cuartos de tono. Este fragmento, escrito en *Libero*, supone una nueva visión del tema popular, como puede verse en el dibujo realizado ya en el compás 108.

Si queremos aproximarnos al contexto estético que envuelve esta parte central, podemos decir que todo el *Calmo* se inscribe en un marco pantonal libre, realizado a base de células motívicas emparentadas todas entre sí, y procedentes del tema popular, que le otorga así su coherencia interna, si bien sensorialmente la cita del tema resulta poco reconocible.

Al tomar como modelo el diseño del clarinete, nos encontramos con la transposición de la célula inicial del concierto, y que es aquella que se toma directamente de las notas 4, 5 y 6 del tema de *caramellas*.

Asimismo, encontramos la cita completa de la parte *b* del tema popular en el compás 109, en el oboe, mientras que el clarinete realiza un contracanto con una transposición de la parte *c*, tal y como puede verse en el ejemplo.

The image shows a musical score for four instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg. B.). The score is marked 'Libero' and 'a tempo'. A large oval highlights a melodic line in the Oboe part, with handwritten notes 'tema caramellas' and 'poco' pointing to it. The Clarinet part shows a transposed version of the theme, with a handwritten 'c' below it. The Bassoon part shows a transposed version of the theme, with a handwritten 'c' below it.

Todo este discurso *Libero* en anillos se encuentra separado, compás por compás, por un fragmento en *a tempo*, y de ritmo 3/8. Destacamos en dicho fragmento el motivo con el que el fagot "rompe" su silencio, al finalizar el compás 119, una célula motívica apoyada por unos efectos tímbricos muy sugerentes en *pizzicati* de las cuerdas en el piano, al unísono con el fagot.

The image shows a musical score snippet with three staves. The top staff is labeled 'Cl.' (Clarinete) and contains a circled musical motif. The middle staff is labeled 'Fg. S.' (Fagot) and shows the instrument's entry with a circled musical motif. The bottom staff is labeled 'PI' (Piano) and shows the string section's entry with a circled musical motif. The score is in 3/8 time and features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

En el compás 120, se inician cinco compases de enlace entre la mencionada intervención del fagot y el compás 125, compases que se caracterizan por recoger entradas sucesivas y canónicas de la célula motívica principal en cada una de las cuerdas, secuenciadas del registro agudo al grave, y siempre en *ámbito de cuarta justa*, como puede observarse en el ejemplo, que van a desembocar finalmente en el verdadero *Calmo*, que llega en el compás 125.

The image shows a handwritten musical score for a symphony orchestra. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg. B.), Violin I (VI.), Violin II (VII.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The second system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg. B.), Violin I (VI.), Violin II (VII.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamics. Handwritten annotations are present throughout, such as 'subace' in the Bassoon staff, 'fuerza ambito' in the Violin I staff, and 'pp' in the Flute and Viola staves. The score is written in a clear, legible hand, with some corrections and markings visible.

Este nuevo fragmento se caracteriza por la emergencia del tema popular completo, como ya hiciera en el *Tranquillo* del compás 51, si bien con un lenguaje diferente. En esta nueva ocasión, adquiere una dimensión modal nueva, ya que toda esta melodía, que se expone en su totalidad a lo largo de 10 compases, se organiza en el entorno modal de *mi b*, sonido éste en concreto que le parecía al compositor se adecuaba perfectamente a la particular sonoridad del fagot.

Este entorno modal puede observarse en el ejemplo que hemos tomado de los compases 125 al 127, en los que el fagot expone la parte *a* del tema con un canon en la flauta y acompañado por los acordes armónicos del violín, y el diseño motivico del violoncello, también emparentado con el tema popular.

Todo este discurso "expositivo" (si podemos considerarlo así) del tema de *caramellas*, inserto en una ambientación nueva, en calma, y en cierto modo misteriosa, (sensación a la que coadyuva sensiblemente los sonidos agudos y sus armónicos junto a los diseños del piano), todo él, decimos, se ve constantemente reforzado por células motivicas que aparecen en el conjunto instrumental, que en ocasiones llegan a ser respuesta directa al fagot, como ocurre por ejemplo en la página 32 de la partitura, en la que vemos primero cómo el fagot realiza la parte *c* del canto popular, en el compás 134, y cómo tres compases más adelante, el mismo motivo es entonado por la flauta, el violoncello y después el contrabajo, en el mismo ámbito de *mi b*.

Musical score for measures 105-107. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg. B.), Trumpet (Tr.), Violin (VI.), Viola (Via.), and Cello (Cb.). The Flute part has a circled 'X' at the beginning. The Bassoon part has a circled '1'. The Trumpet part has a circled '1'. The Violin part has a circled '1'. The Viola part has a circled '1'. The Cello part has a circled '1'. The score includes dynamic markings such as *pp*, *mf sempre*, and *pp*. There are also handwritten annotations and a large bracket over the Flute and Bassoon parts.

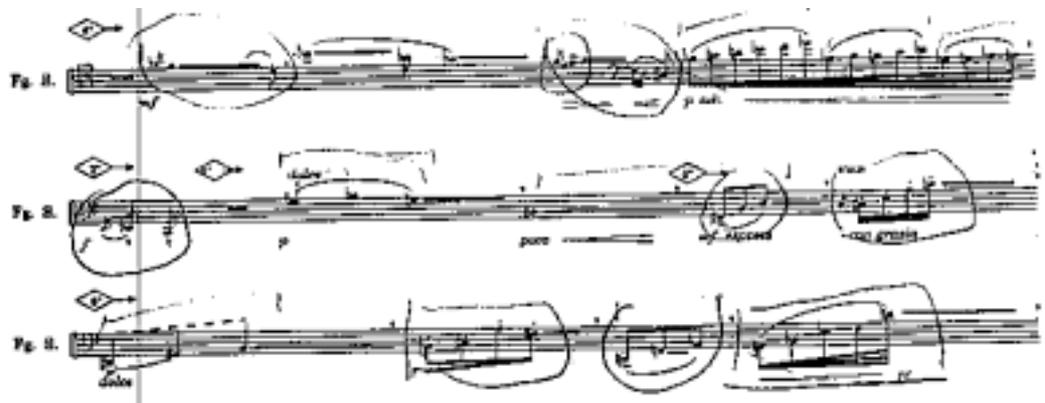
Musical score for measures 108-110. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg. B.), Trumpet (Tr.), Violin (VI.), Viola (Via.), and Cello (Cb.). The Flute part has a circled '1'. The Bassoon part has a circled '1'. The Trumpet part has a circled '1'. The Violin part has a circled '1'. The Viola part has a circled '1'. The Cello part has a circled '1'. The score includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *pp*. There are also handwritten annotations and a large bracket over the Flute and Bassoon parts.

Como puede observarse la condensación casi simultánea de elementos de procedencia común es la característica más sobresaliente de este fragmento central, desde el punto de vista constructivo, que conducen a partir del compás 141 a otro canon en las cuerdas, muy relacionado con el que había aparecido al inicio de esta sección; en efecto, los dos funcionan como fragmento de enlace, si bien ahora, este enlace conlleva una mayor riqueza sonora, tímbrica y motivica, ya que reproduce partes concretas del tema popular, cuyo efecto se multiplica al doblarse en las cuerdas. Este "enlace" da paso a un nuevo *solo* del fagot.

El compositor se planteó esta fragmento solístico, que por la flexibilidad de su escritura consideramos una verdadera *cadenza*, como un diálogo efectuado a dos partes con un sólo instrumento, planteamiento éste que puede seguirse en la partitura, ya que por una parte nos encontramos con diseños de procedencia celular, y por otra con rápidas figuraciones de carácter más rapsódico.

Se inicia con un sonido mantenido, en el compás 144, que da paso en el compás siguiente, *Liberato* a una nueva interpretación de la célula motivica principal, formada por el doble intervalo de tercera menor y de segunda mayor, como vimos anteriormente en el ejemplo. Toda la *cadenza* mantiene una fuerte relación con los *solos* anteriores, aunque en esta ocasión, se presenta en el lenguaje flexibilizador de anillos empleado en esta segunda parte.

Se reconoce pues, en el nivel de la escritura, como perteneciente a esta parte central, y se reconoce asimismo también en el plano motivico, como continuador de la sección inicial. Juega un papel fundamental en toda la *cadenza* la célula motivico-interválica de tercera, que suena en diferentes transposiciones desde el inicio del *solo*, y que alcanza un extraordinario relieve en el último pentagrama del mismo.



Por su parte, los diseños en *accelerando* y *ritardando*, proceden de los enlaces canónicos vistos con anterioridad, mientras que todos los restantes motivos, están prácticamente contruidos dentro del ámbito interválico de cuarta.

En el compás 146 se incorpora el conjunto instrumental, en lo que hemos considerado la introducción del último tiempo del concierto, *Agitato*. Esta sección se encuentra dentro del modelo de *tema y variaciones*, variaciones que siempre tienen como referente temático distintos elementos del tema popular.

La *introducción* de esta nueva sección se desarrolla a lo largo de ocho compases, hasta el 154. Su cohesión interna se consigue a través de una escritura celular motívica que anuncian el carácter *jazzístico* de esta tercera sección del *Concierto para fagot y conjunto instrumental*.

Los elementos que en ella podemos encontrar, están directamente relacionados con el tema popular, como puede observarse en el diseño del compás 148 con una leve variación interválica, y en el que flauta y clarinete reproducen la parte *c* del tema popular transportado a la tercera inferior. En el compás 150 encontramos dicha célula en su versión fundamental.

Esta célula, en sus diferentes versiones, se extiende en las maderas a toda la introducción, que de esta manera llega al *Agitato* en el compás 154.

### **6. *Agitato* o tema con variaciones**

El *Agitato* da comienzo con la exposición del *tema*, netamente rítmico, en el fagot, con el único acompañamiento de la viola; cuando dicha exposición finaliza, en el compás 161, el piano "canta" en movimiento contrario (es decir: que si el fagot dibujaba una línea descendente, que le conducía de un un *sol* <sup>98</sup> en el cuarto espacio pentagramático, compás 154, a un *do* grave en el 162, el piano ahora realiza un dibujo ascensional que le lleva hasta el compás 168. El material del que están hechos ambos "temas", el del fagot y del piano, tiene en gran parte una procedencia común, como puede verse a continuación en el ejemplo, en el que se puede seguir además la curva en movimiento contrario dibujada por

---

<sup>98</sup> Tomamos como referencia concreta la clave de fa en cuarta, ya que todo este fragmento está escrito en dicha clave.

ambos instrumentos. Para una mejor comprensión de las notas similares, hemos planteado ambas partes en su versión acórdica en bloques de séptimas.

a) esquema armónico del canto del fagot.



b) esquema armónico del canto del piano.

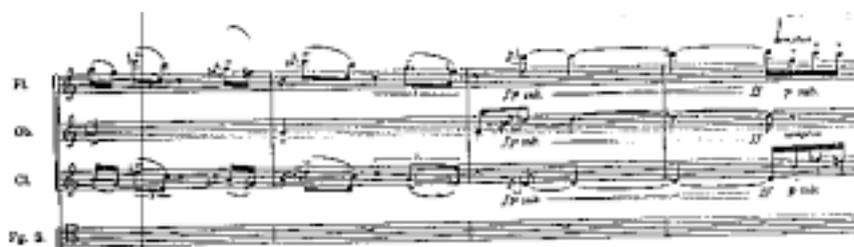


Ambas exposiciones finalizan en el mencionado compás, dando paso así a células de material popular, en una especie de recapitulación, como por ejemplo, en las maderas agudas de los compases 168 y 169, con sendas células que citan la parte *c* del tema popular, modificando el segundo intervalo en segunda menor. Esta última célula es empleada en un sentido de cierre temático, como veremos también más adelante.

A musical score for woodwinds. The top system shows Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet (Cl.) parts. The bottom system shows Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet (Cl.) parts. A red vertical line is drawn at the end of the first system, indicating a specific measure. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Es entonces, en el compás 170, donde da comienzo la primera variación, que gira en este caso ya no sobre un pedal de *mib*, sino de *do*; en esta sección, el *do* se convertirá en el ámbito modal a partir del cual se articulará gran parte del material temático.

La **primera variación**, estrechamente relacionada con el tema, finaliza en el compás 178, con la intervención del tema orquestal, que procede de las mismas células que el tema y la primera variación, y da el mismo desarrollo al discurso melódico, realizado a base de tercetas. Al final de este tema orquestal nos encontramos con el mismo motivo conclusivo, en idénticas alturas, al escuchado en los compases 168 y 169. Si entonces esa célula daba paso a la primera variación, ahora da paso a la segunda.



La **segunda variación** se inicia en el compás 186, apoyada por un contrapunto del violoncello, que canta en un clima

más tranquilo y melódico, enmarcado en un contexto de búsqueda del elemento sensorial. En la segunda variación se agrupan pequeñas células, en las que tienen una importancia muy destacada los silencios que las integran y las separan, y que ayudan a establecer un diálogo con otros instrumentos, como por ejemplo, la flauta en el compás 188.

La **tercera variación** da comienzo en el compás 195, y su lenguaje es mucho más sencillo, sostenido y pausado que las anteriores en cuanto a alturas y figuración.

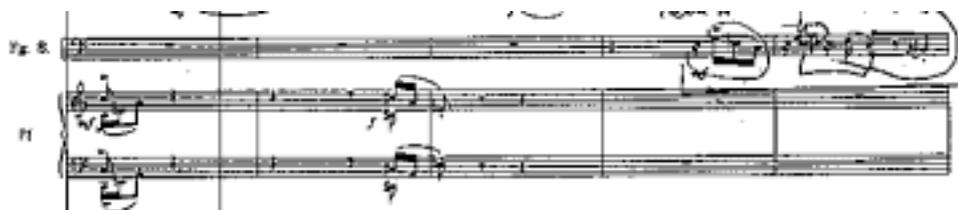
El *tutti* contesta en el compás 202 con rápidos diseños en piano y cuerdas e inmediatamente comienza la **cuarta variación**, que desglosa en dos partes secuenciadas la intervención orquestal y la solística. Comienza pues esta variación en una combinación dialogada del conjunto instrumental, guardando silencio en este caso el instrumento solista, alternándose así el discurso del clarinete, la flauta, el oboe y el piano. Los diseños de la flauta, constituidos por una célula transportada en cuatro ocasiones, son siempre ascendentes, lo mismo que en el oboe o el clarinete. Por su parte, el piano realiza una serie de sucesiones celulares que discurren en el ámbito interválico de las séptimas descendentes como puede apreciarse en el ejemplo, interválica ésta determinante en la configuración esquemática del "tema", como vimos ejemplos atrás.

Fig. 8.

The image shows a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is in 2/4 time and features a complex rhythmic and melodic structure with many slurs and ties. The Flute part is the most prominent, with several ascending lines. The Violin and Viola parts have a more rhythmic, descending character. The Violoncello part is also rhythmic and descending. The score is divided into measures by vertical bar lines.

La “orquesta” contesta en los compases siguientes, con un material ya conocido, y así, la cuarta variación del fagot da comienzo en el compás 210. En ésta, es el contrabajo el que acompaña en contracanto al fagot por espacio de nueve compases, y lo hace *con la misma melodía del tema*, como puede observarse en el ejemplo, muestra también de la interdependencia existente entre los motivos temáticos y su espacialización instrumental dialogada.

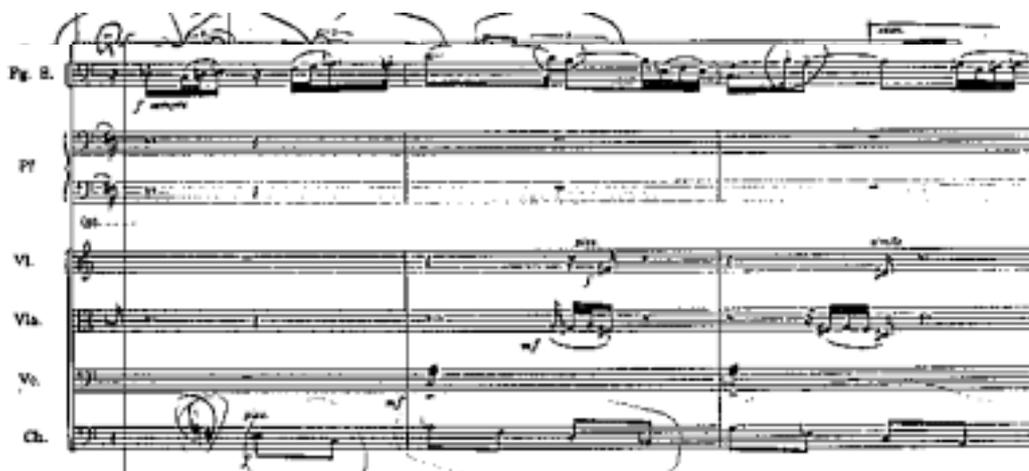
a) ejemplo del tema; página 35, *solo* del fagot, cc 151 al



The image shows a musical score for two staves: Flute (Fl.) and Bassoon (Fg. B.). The Bassoon staff contains a melodic line with several notes circled in red, indicating the theme. The Flute staff is mostly empty, with some notes in the first few measures. A vertical red line is drawn at the end of the score.

160.

b) ejemplo de la cuarta variación: página 42, contracanto del contrabajo, cc. 210 al 212.



The image shows a musical score for six staves: Flute (Fl.), Bassoon (Fg. B.), Violin (VI.), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The Bassoon and Double Bass staves show a counterpoint between them, with the Bassoon playing a melodic line and the Double Bass playing a similar line. The other staves (Flute, Violin, Viola, Violoncello) have some notes and markings, but are less prominent in this section.

Con un trino en las cuerdas se inicia la parte que corresponde al diálogo orquestal en el compás 218, en una

suerte de divertimiento a pequeña escala; la célula "conclusiva" de este breve fragmento orquestal procede directamente de aquella que ha dado fin a las secciones orquestales precedentes, y que ya han sido comentadas. Esta célula se ve acentuada por un *tremolo* en este caso en las cuerdas, que acentúa el sentido de construcción de la forma en este breve episodio orquestal, al empezar y acabar con el mismo dibujo.

Siguiendo con la lógica conclusiva en el empleo de esta célula, nos encontramos con la siguiente **variación, la quinta**, en el compás 226 que va acompañada por el contracanto del contrabajo en *tremolo*, que realiza una escala ascendente, en un ámbito de 12ª (ascendente es también la curva que describe el *solo* del fagot).

La escritura que Guinjoan ha utilizado para este *solo*, guarda un vínculo muy estrecho con el primer *solo* del compás 25, tanto en la figuración rítmica, como en sus alturas.

El divertimiento orquestal, en *Tranquillo*, alcanza a partir del compás 235 un relieve especial, ya que el ámbito de desarrollo escogido, que es el de séptimas, (como ocurriera en la cuarta variación), está sensiblemente amplificado, en lo que se refiere al conjunto instrumental, como puede verse en el ejemplo.

Todos los procedimientos de escritura que hemos visto hasta el momento se encuentran aquí encajados, como si de un cuadro en *collage* se tratara; el trabajo de condensación temática, la descripción de la curva melódica, en este caso descendente, la construcción de ámbito interválico, la explotación de sonoridades tímbricas como las producidas por los sonidos oscilantes de fagot y violoncello, y los armónicos del violín y la viola.

Todo este fragmento, ejemplo de extraordinaria condensación y simultaneidad procesal, culmina en una nueva aparición del tema popular de *caramellas*, más concretamente, de su parte *c* en su trasposición al grado de *fa* en las cuerdas graves, desde el compás 241.

Cuando esta célula finaliza, el violín inicia una última variación, en el compás 242, con las maderas ornamentando su discurso, al que después se suman los restantes instrumentos.



The image shows a musical score for four instruments: Violin (VL), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabajo (Cb.). The score is written in a single system with four staves. The Violin and Viola parts are in treble clef, while the Violoncello and Contrabajo parts are in bass clef. The music features a complex texture with overlapping lines and dynamic markings such as *f* (forte) and *f sempre* (forte sempre). There are also markings for *tristate* and *quinta*. A large bracket is drawn under the Violoncello and Contrabajo staves, highlighting a specific section of the music.

Antes de que éstos dejen paso una vez más a una nueva intervención solística del fagot, resuena, en el compás 248, la célula conclusiva propia de la sección orquestal.

La **séptima** y **última variación** del fagot, tiene un tinte ascendente, y contesta en cierto modo al contracanto iniciado por el contrabajo en la quinta variación, por sonidos correlativos de dibujo también ascendente, acompañados por

agrupaciones de tresillos descendentes; una vez que éstos suenan sin las corcheas, el fagot se lanza en una pendiente, que se ve acompañada muy estrechamente por el piano, que introduce el episodio orquestal, en el compás 257, en una sucesión de células cuyos ámbitos interválicos extremos vuelven a ser de séptima.

El discurso prosigue del modo descrito hasta el compás 264, en el que nos encontramos con la última exposición de la cabeza del tema en *tutti*, y en esta ocasión con el *sol* *b* en lugar de natural. Con ello se anuncia el fin de esta sección y el advenimiento de la **Coda** en el compás 266, con la que va a concluir el Concierto.

En esta ocasión, la *Coda* fluctuará sobre el pedal de *sol*, como en cierto modo nos anuncia la célula que ha ocupado los dos compases anteriores. Esta sección final está construida con el motivo conclusivo del tema trabajado en melodía de timbres de un instrumento a otro.

La escritura en células de carácter conclusivo va a adquirir pleno protagonismo en estos últimos compases, siempre sobre un pedal de *sol*, acompañado en ocasiones por la célula de tercera menor *sib* -*sol*, que va a sonar seis veces, partiendo del instrumento más grave, con el *sib*, (compás

268) hasta llegar a la viola, con un sonido armónico en el compás 276. La *Coda*, como si de un símbolo ascensional se tratara, está escrita en una línea ascendente que culmina en sobreagudos en los instrumentos de cuerdas y el piano.

### ***7. Comentarios finales***

En el análisis hemos podido percibir el estudiado ensamblaje de las partes dentro de cada sección, ensamblaje que se efectúa en todos los niveles con el mismo grado de cohesión, tanto en el plano rítmico, como métrico o motivico; es más, la conexión entre las células no se debe únicamente a su procedencia temática común, sino al modo en el que están trabajadas y sobre todo, situadas en la partitura, en un constante diálogo que no está construido únicamente como contraste entre el instrumento solista y el conjunto instrumental, sino también como transmisión de material común entre los mencionados instrumentos.

Esto resulta evidente cuando se analizan conjuntamente los *solí* del fagot y su cuidada ubicación dentro de cada parte. Del trabajo motivico realizado en cada instrumento, en cada sección, deriva la forma global del Concierto con sus tres secciones, que podemos enmarcar en lo que hemos dado en llamar la concepción racionalista del trabajo compositivo de Guinjoan, al concebir el discurso concertístico como un mosaico de la escritura en células en esta partitura, y que va transformándose en resultados estéticos diferentes, según la utilización de procedimientos compositivos también distintos.

Merece ser resaltado también el trabajo de transformación y al mismo tiempo de identificación del tema popular de *caramellas*, que fluye constantemente en la partitura, bien de forma global (como en el *Calmo*), bien, en células motivicas, como ocurre en toda la partitura.

La generación de una obra a partir de un tema conocido no obedece sólo al trabajo de esta partitura, sino que es un

procedimiento muy utilizado por Guinjoan, como podemos ver a lo largo de este trabajo. Lo encontramos así, dando pie a obras tan diversas como por ejemplo el *Passim trio*, de 1988, para violín, violoncello y piano, *Flamenco*, de 1996, para dos pianos, o la Sinfonía número 2 *Ciudad de Tarragona*, de 1999, y siempre como pretexto a partir del cual crear su propio lenguaje.

Destacamos también el resultado sonoro que provoca la utilización de pedales modales diferentes en la tercera sección, de las distintas heterofonías del tema popular, bien de *mi*, de *do* o de *fa*, bien en sus distintas transposiciones. Ello da como resultado un cierto aire de tonalidad, que en realidad sólo lo es sensorialmente, aunque dotan al *Concierto para fagot y conjunto instrumental* de un punto de referencia tonal que actúa en la obra como plano de lectura y de referencia en la escucha global pantonal.

# ***MUSICA PER A VIOLONCEL I ORQUESTRA***

## ***Comentario global***

### ***1. Introducción***

Esta composición fue revisada en el año 1980, dando como resultado lo que es su versión actual, aunque la primera versión fue compuesta cinco años antes. En ambos casos, fue estrenada por Lluís Claret, violoncellista y amigo personal del compositor, a quien está dedicada esta composición.

Guinjoan concibió la obra pensando en las extraordinarias posibilidades técnicas y expresivas del violoncellista, con quien ha colaborado a lo largo de muchos años. La partitura es una de las preferidas del compositor dentro de su propio catálogo.

La primera versión fue escrita en Barcelona, en 1975, y estrenada en los "*6èmes Rencontres Internationales d'Art Contemporain*", celebrados en La Rochelle, (Francia)<sup>99</sup>. Como hemos indicado anteriormente, fue estrenada por Lluís Claret y la Orquesta Philarmónica de Lorraine, estando al frente la batuta de Michel Tabachnik. La grabación fue efectuada por SRF.

La segunda versión, que vio la luz cinco años más tarde, fue estrenada en el marco del *Ciclo de la Sociedad Iberoamericana de la Música*, en el *Palau de la Música catalana*, el 26-IX-1980, por el mismo solista y la Orquesta Ciudad de Barcelona, dirigidos por el propio compositor.

---

<sup>99</sup> La primera versión fue escrita en 1975 con el fin de ser estrenada en el marco del *XIII Festival Internacional de Música de Barcelona*, en un concierto monográfico. El Festival hubo de ser suspendido entonces, con lo que la obra no pudo ser estrenada.

Esta obra ha sido grabada por RNE-CSR-SRF-CD ACC/Etnos; la partitura ha sido publicada por la editorial Salabert, de París.

Finalmente, ha de ser mencionado que esta obra ha obtenido el *Premio de Composición Ciutat de Barcelona*, en 1983.

Reproducimos a continuación las palabras que sobre esta obra aparecen en el CD monográfico del compositor catalán, editado por la *Fundació de música contemporània*, ya que ofrecen de un modo esclarecedor y sintético, algunos de los rasgos formales definitorios de la partitura<sup>100</sup>.

*"En Música per a violoncel i orquestra, el violoncello tiene una doble función de instrumento solista y concertante, fusionándose a la vez con la orquesta. Por su parte, la masa sinfónica no se limita a una simple función de acompañante, sino que actúa con autonomía propia.*

*La obra es un auténtico Concierto, pero el hecho de que el título no la defina como tal obedece fundamentalmente a su libertad de acuerdo con la idea generadora, cuyas derivaciones y desarrollos componen el hilo conductor para lograr la coherencia estructural.*

*En este sentido, si bien existen algunas secuencias derivadas del clasicismo tales como la gran cadenza, del principio, la morfología puede dividirse en varias secciones enlazadas entre sí, a lo largo del único movimiento que comporta la obra. Por otra parte, la lógica del discurso se basa en los diversos temas característicos, los cuales actúan como puntos de referencia para la "escucha". Estos pueden ser también identificados como motivos derivados de un sólo elemento preferentemente cromático, y con destellos microtonales (cuartos de tono).*

---

<sup>100</sup> Hemos optado por no ofrecer un análisis completo de esta obra, y en su lugar realizamos un comentario general, analítico e historiográfico, ya que, lo que más nos interesa mostrar a quienes se acerquen a esta tesis es la *Cadenza*, parte que ha sido concebida por Guinjoan bien para funcionar dentro de *Música per a violoncel i orquestra*, bien para funcionar autónomamente. Por la extraordinaria riqueza de la *Cadenza* en lo que se refiere a la explotación de recursos, concepto abierto de la composición, texturas en constante movimiento, etc., hemos optado por analizarla en profundidad. *Música per a violoncel i orquestra* ha sido brillantemente analizada por Agustín Charles en la parte analítica del libro *Joan Guinjoan*, editado por Proa y auspiciado por la Generalitat de Catalunya, en 1999.

*Sin pretender en modo alguno escribir una obra brillante y de puro virtuosismo para el solista, es evidente que Guinjoan demuestra la preocupación por investigar las múltiples posibilidades técnicas y expresivas del violoncello. Con este propósito usa un lenguaje sonoro libre y compuesto por elementos heterogéneos (series, partículas de serie, motivos sensorialmente tonales, etc...) que anulan cualquier concepto estricto de escritura, y que, fusionándose entre sí, intentan alcanzar una síntesis de culturas transplantadas al terreno estrictamente musical".*

El propio compositor se refiere a esta obra en su libro *Diàlegs a Barcelona. Joan Guinjoan-Josep Maria Mestres Quadreny* <sup>101</sup>.

Dice Guinjoan: "(...) tractava de fusionar una sèrie d'elements purament tonals amb altres atonals, els de la música serial i els microtonals o en quarts de to que aplico a la corda. Més que quarts de to, jo els diria oscil·lacions rítmiques".

Por último, insertamos a modo de ejemplo una de las noticias aparecidas en prensa sobre el estreno de esta obra, en *El noticiero universal*, del 12 VIII 1978, "acaba de cosechar otro éxito internacional en el Eme Recontres Internationales de la Rochelle con su obra *Música per a violoncel i orquestra*, obra esta que fue recomendada por el jurado del Premio Internacional de Composición Orquesta Ciudad de Barcelona y que no había sido estrenada. Lo ha sido y con éxito en este prestigioso Festival francés que abarca todas las ramas artísticas y que en la música discurre bajo los mejores auspicios gracias a la inteligencia de Claude Samuel que dirige la rama musical y programa clásico y contemporáneo. (..) Lluís Claret, que interpretó el solo del violoncello con la Orquesta Philharmonie de Lorraine bajo la dirección de Michael Tabadinik".

#### PLANTILLA INSTRUMENTAL <sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> *Diàlegs a Barcelona. Joan Guinjoan-Josep Maria Mestres Quadreny*. Colecció Dialogos a Barcelona, Exmo Ayto de Barcelona, Barcelona, 1988.

<sup>102</sup> Nos referimos a la versión revisada del 1980.

### ***maderas***

Pícolo  
2 flautas  
2 oboes  
Corno inglés  
2 clarinetes  
Clarinete bajo  
2 fagots  
Contrafagot  
4 cornos en fa

### ***metales***

3 trompas  
3 trombones  
Tuba

### ***cuerdas***

## ***2. Comentario global***

La obra comienza con una *Cadenza* solística, que se ha convertido con el tiempo en una parte independiente, y que si bien guarda una intensa vinculación temática y funcional con el resto de la obra, puede ser escuchada como obra autónoma, ya que el compositor así lo ha pensado.

Lo que resulta incuestionable es el papel fundamental que juega la *Cadenza*, en la que vamos a encontrar los rasgos constructivos que han distinguido a Guinjoan, como es la explotación de los recursos tímbricos, la mixtura de éstos, la creación musical con un referente interpretativo concreto, siguiendo su criterio de humanización instrumental, la explotación de la dinámica o el trabajo micro-celular, junto al uso pregnante del intervalo de la tercera menor.

## ***2.1. Consideraciones previas***

*"Música per a violoncel i orquestra* ha sido objeto de interesantes estudios y análisis, llevados a cabo tanto por músicos y estudiosos, tal es el caso del anteriormente mencionado Agustín Charles, o el propio compositor, -por ejemplo, en el curso de sus clases magistrales en Santa Bárbara, California, en 1999, o remontándonos más lejos en el tiempo, en 1983, en el seminario habido sobre *Composición musical española*, en el marco del *XXXII Festival Internacional de música y danza de Granada*.

El compositor dijo entonces sobre esta partitura que, a diferencia de otras obras suyas, como *Ab Origine*, *Puzzle* o *Au revoir Barocco*, que admiten un análisis teórico de gran peso, *Música per a violoncel i orquestra* obedece sobre todo a un tipo de composición que Guinjoan califica de "intuitiva", y ello se refleja en las constantes transformaciones, o mejor dicho, mutaciones que sufrió el material preestablecido a lo largo de la composición.

Teniendo en cuenta las palabras del compositor, creemos que sin embargo es posible realizar un estudio analítico extrayendo una serie de células melódicas y rítmicas y siguiendo un esquema sintetizador de su estructura morfológica, ya que la acepción de *intuitiva* consideramos se refiere más bien a un contexto globalizador a partir del cual se genera la obra, que, considerada como partitura, encontramos en ésta las características de férreo control compositivo que viene siendo común al analizar la música del compositor catalán.

Por otra parte, no hay que olvidar que esta pieza ha pasado por varias etapas hasta llegar a su versión definitiva, como ocurrirá también con otras obras de Guinjoan, como por ejemplo el *GIC*, en sus dos versiones, de 1978 y de 1979, o la Sinfonía nº 2, *Ciudad de Tarragona*, lo que le confiere en

cierto sentido un carácter de organismo vivo, en transformación<sup>103</sup>. Así, tras la primera audición de la obra, el compositor llegó a la conclusión de que necesitaba una revisión. El trabajo emprendido entonces por Guinjoan, transforma profundamente la partitura, con la supresión de algunos fragmentos que según él "no funcionaban", introduciendo otros nuevos y ampliando las dimensiones del final; de la composición primigenia queda, básicamente, la *Cadenza* para el cello, que abre la partitura, y las dos primeras secciones de la obra<sup>104</sup>.

## ***2.2. Conciliación antropológica y ontológica como propuesta analítica***

A la hora de plantearnos el análisis, juegan un papel fundamental las estrategias analíticas explicitadas por el propio compositor; este enfoque digamos "antropológico", que se focaliza tanto en la partitura como en el análisis que de la obra realiza Guinjoan, supone una "excepción" en los análisis que en esta tesis planteamos, concebida básicamente por y para musicólogos. Hemos querido reconciliar la visión antropológica (la propia del compositor) y la ontológica (del hecho musical) en una visión analítica y musicológica conjunta, considerando en este sentido la musicología como reconciliación de dos categorías diferentes; el entorno de la partitura y el de su creador.

Lo hacemos así en esta obra, para ofrecer otro acercamiento analítico a una partitura del siglo XX, y que en este caso consideramos más adecuado, porque pone de

---

<sup>103</sup> Referencialmente, nos remite a la idea de *work in progress*, que en la obra guinjoaniana resulta generalmente de la necesidad de perfeccionar la partitura, de mejorarla y adecuarla a sus exigencias del momento.

<sup>104</sup> De estas transformaciones existe una referencia documental, ya que existen grabaciones de los dos estadios de la obra, primera grabada en La Rochelle, por Radio France, y las sucesivas grabaciones acaecidas desde el estreno de la obra en el Palau, con la Orquesta Ciudad de Barcelona y dirigida por el mismo compositor, en 1980. En estos dos casos, el solista ha sido Lluís Claret.

manifiesto lo que en otro nivel, quedaría latente como el *background* de la partitura.

Esta obra tiene en su escritura una peculiaridad específica, y es que, a excepción del *Concierto para piano y diez instrumentos de viento* -actualmente descatalogada- es la primera partitura de Guinjoan compuesta para un instrumento solista y orquesta.

### **2.3. Planteamientos compositivos**

Guinjoan pasó por una primera fase de organización mental del esquema *concertístico*, planteándose primero encontrar la forma más adecuada para tratar la parte solista y al mismo tiempo, adecuarla al papel que juega en el contexto sinfónico.

Así pues, Guinjoan primero estudió la forma concertística de Lutowslavsky, compositor hacia el que dirige su mirada el músico catalán en varias ocasiones; después, analizó con el solista a quien iba dirigido el concierto, Lluís Claret, los planteamientos utilizados por Xenaquis en su obra *Nomos Alpha*. A partir de estas dos premisas como conceptos procedimentales, se puede decir que Guinjoan perfila ya claramente su lenguaje para composiciones solistas <sup>105</sup>.

La parte a *solo* de su concierto toma como punto de referencia teórico la mencionada obra de Xenaquis, si bien, con algunas matizaciones; así, la gama de dinámicas empleada en la *Cadenza* por Guinjoan pretende ser siempre realizable -en cuanto que asumible- por el solista, para lo que utiliza grafías posibles de ejecutar.

El intérprete traduce una escritura derivada en ciertos aspectos de la tradición y si bien figuran en ella micro

---

<sup>105</sup> Véase el libro escrito por el compositor, *Ab Origine, Op. Cit.*, cap. V.

intervalos de cuartos de tono, éstos siempre se presentan cubriendo distancias interválicas muy pequeñas. El compositor se ha referido a estos sonidos diciendo que no los concibió con una función ornamental dentro de la partitura, porque hallándose perfectamente controlados desde el punto de vista rítmico, (*i.e.*: compaseados) nada tienen que ver con sonidos en *glissando* u *oscillato*, y cuando los escribió, su objetivo fue el de conseguir que se integraran en el contexto de los diseños rítmicos que forman la trama del discurso musical. En realidad, todos estos elementos a los que cabe añadir otros factores importantes de su música tales como el ritmo y el timbre, ya se encuentran plenamente delimitados en la *Cadenza*, como veremos en su análisis.

### ***3. Escritura sinfónica de Musica per a violoncel i orquestra***

Esta obra fue concebida para una plantilla orquestal convencional, como puede comprobarse al inicio del comentario.

Para interpretar la parte correspondiente a la percusión, se necesitan tres instrumentistas con la siguiente distribución.

I) Tres timbales cromáticos y cuatro cencerros.

II) Celesta, tres cajas de distinto tamaño y cuatro temple-blocks.

III) Xilófono, bombo, tam-tam, gong, dos platos suspendidos de distinto tamaño y el *charles* (*hit-hat*).

Citamos estos instrumentos aquí y no en la plantilla instrumental por su importancia en la disposición organológica. Este heterogéneo grupo de instrumentos fue escogido precisamente para subrayar los distintos climas ambientales, tímbricos y rítmicos de la obra, integrándose a esta familia el arpa y el piano que en determinados momentos cumplen con la función estricta de la percusión, como por ejemplo en el uso de *clusters* en el registro grave.

En cuanto a la instrumentación, el compositor ha manifestado que procuró realizar una partitura fluida y transparente, y a pesar de la densidad que adquiere en determinados momentos, tuvo siempre en cuenta la presencia de la parte solista. Por otro lado, esta densidad no está constituida por bloques compactos, sino que es una consecuencia de los diversos elementos que actuando con autonomía propia, se superponen en ocasiones entre sí.

El violoncello actúa como solista, pero los frecuentes diálogos que trazan el discurso musical en ambas partes, hacen pensar por encima de todo en un estilo netamente concertante, lo que Guinjoan denomina una "gran orquesta de cámara" que incluye al instrumento solista, para definir el resultado sonoro global de esta música escrita en un sólo movimiento y con una duración total aproximada de 20 minutos.

Tomando en consideración todos estos detalles, resulta bastante lógico para el compositor el título de *Música per a violoncel i orquestra*, teniendo en cuenta que no se trata estrictamente de un concierto en el sentido convencional de la palabra, como forma global; por el contrario, en lo que respecta a su estructura formal interna, sí se encuentran ciertas afinidades con el concierto, si se sigue una clasificación dividida en secciones, y que de un modo muy libre podría sugerir una forma cíclica; así,

### ***Secuenciación***

- I) *Cadenza.*
- II) *Primera sección: exposición y desarrollo del motivo principal, que podría constituir un primer tiempo.*
- III) *Puente o enlace con la segunda sección, y que aquí está constituida por una parte flexible.*
- IV) *Segunda sección: equivale al movimiento lento.*
- V) *Fragmento sinfónico de un nuevo desarrollo del elemento principal, que a la vez conduce a la nueva entrada de la parte solista previa a la*

*reexposición.*

VI) *Reexposición modificada del elemento principal.*

VII) *VII Final o recopilación del material sonoro anterior trabajado en elementos rítmicos; equivale al último tiempo, Agitato.*

Tratándose de una obra muy libre, es muy probable que admita otros enfoques analíticos; no obstante el compositor cree que en términos generales está música podría definirse como una gran fantasía equivalente a una especie de retablo donde los elementos más heterogéneos obran en función propia y al mismo tiempo, pugnan por fusionarse entre sí.

En lo que se refiere al lenguaje empleado, Guinjoan dispuso de un material netamente serial, aunque después de las primeras revisiones de la obra, pensó que no era conveniente hacer uso de él, por lo que prefirió hacer alusión a unos elementos inconfundibles del discurso musical para organizar toda la trama sonora.

Con ésto nos referimos concretamente a los intervalos de tercera mayor y sobre todo de tercera menor, junto a las breves células melódicas que nacen dentro de cada uno de estos ámbitos, las cuales van construyendo una especie de motivos temáticos que sirven de guía para la escucha. Se trata pues de un material eminentemente simple en su base y su aparente complejidad es debida tan solo a su variado juego de combinaciones.

A la construcción de este tipo de lenguaje que por su sencillez denominamos de apariencia *minimalista*, se le añade una escala microtonal compuesta como ya se dijo antes por cuartos de tono, lo que para el músico fue sin lugar a dudas la manera más útil de transmitir el contenido de la obra, y además resulta muy eficaz tanto para la parte orquestal como por el instrumento solista, ya que un estrecho ámbito interválico permite obtener fácilmente y con naturalidad de ejecución, un gran dinamismo orquestal, tal y

como ocurre en la última sección, así como una serie de procedimientos polifónicos en el instrumento solista entre los que destacan los dobles armónicos a distancia de tercera menor, que forman la parte melódica de la segunda sección.

Por último, sólo nos queda señalar que Guinjoan creyó sinceramente que el valor que pueden tener estos procedimientos, tan sólo tiene justificación a través de un mensaje musical, que el músico pretende coherente y sincero, y que debe ser calibrado por el oyente desde este *desideratum*.



## **CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA Nº 1**

Este concierto para piano y orquesta es el único escrito por el compositor<sup>106</sup>. Obra de 1983, fue estrenada en el Palau de la Música Catalana, en Barcelona, el 26 de mayo de 1984 con Eulalia Solé como intérprete solista <sup>107</sup> y la Orquesta Ciudad de Barcelona, todos ellos bajo la dirección de Yves Prin. La partitura ha sido editada por Max Eschig (París) y grabada por RNE\_Catalunya Radio.

El concierto para piano es un encargo del Ministerio de Cultura, hecho en 1982. La obra está dedicada a la memoria de Ernest Lluc.

### ***plantilla instrumental***

solista

piano

### ***madera***

3 flautas

2 oboes

corno inglés

2 clarinetes en si bemol

clarinete bajo

2 fagots

contrafagot

### ***metal***

---

<sup>106</sup> No olvidamos que Guinjoan ha compuesto un *Concierto para piano y orquesta de cámara* en sus inicios como compositor; sin embargo, éste concierto no se encuentra catalogado dentro de su música para solista y orquesta, sino en la de solista y conjunto instrumental.

<sup>107</sup> Quien ha interpretado música de Guinjoan en varias ocasiones, bien como solista, en las *Tres pequeñas piezas* o *Dígraf*, o bien en obras de cámara, como *Cinco estudios para dos pianos y percusión*.

4 trompas en fa  
3 trompetas en do  
3 trombones  
tuba

***percusión***

I            3 timbales cromáticos  
              4 cencerros  
II            xilofono  
              4 tom-toms  
              4 bongos  
              4 temple block  
              tam-tam  
              gong bajo  
              2 platos  
              plato con arco  
III           vibráfono  
              glockenspiel  
              bombo  
              tambor  
              caja clara  
              tres platos  
              crótalos

***cuerdas***

***1.Contexto; importancia del Concierto en la producción guinjoaniana***

Hemos escogido esta obra para analizarla, dentro del conjunto de las obras guinjoanianas para solista y orquesta, porque reúne no sólo varios elementos que la hacen imprescindible en un estudio global y detallado sobre la obra del músico catalán sino también, nos atrevemos a decir, en la

producción musical española del siglo XX. En el plano instrumental, la partitura desarrolla una escritura pianística de gran envergadura, con dificultades técnicas y expresivas que exigen lo mejor no sólo de un gran pianista, sino también de un intérprete que sepa "tocar" con la orquesta.

En cuanto al tratamiento orquestal, y como podemos ver asimismo en otras obras del compositor para solista y conjunto instrumental, nos parece muy interesante la maestría alcanzada en la disposición instrumental, ya que la amalgama tímbrica, dentro de una estudiada planimetría, - de lo cual veremos diferentes ejemplos en este concierto-, adquiere la misma importancia que los elementos temáticos como tales en el desarrollo de la obra.

En el plano formal, la obra obedece al título de "concierto", y a este esquema se adecúa en su macro-forma, si bien presenta una organización formal extraordinariamente rica y orgánica, con temas y subtemas que se complementan, derivan y presentan con gran brillantez en el plano musical y con gran lógica formal en el terreno de la especulación formal.

Por todo ello consideramos que esta partitura va más allá de lo que convencionalmente entendemos por concierto, sobre todo, si tenemos en cuenta que prácticamente todo el discurso concertístico procede únicamente de cuatro células temáticas.

En el ámbito de la invención temática, destacamos previamente al análisis, la pensada articulación de los temas y sus correspondientes derivaciones, así como la manera en que éstos organizan la trama, extraordinariamente controlada y equilibrada de este concierto.

Como última cuestión previa, ésta ya en el plano de la escucha, el *Concierto para piano y orquesta* de Guinjoan incide en el concepto de "nueva escucha" <sup>108</sup> de la música, según el

---

<sup>108</sup> Reverdy, M. "Une nouvelle écoute de la musique", *Revue de Analyse musicale*, nº 6, 1987.

cual, *grosso modo*, en la nueva música, la elaboración de un lenguaje musical original, surge de la idea de una música que tiene en cuenta los parámetros constructivos de melodía y armonía, pero no en el sentido tradicional, sino surgidos a partir de la investigación de un sonido neutralizado, de valor tímbrico y por ello, válido *per se*, situando bajo la misma validez de criterio el sonido "puro" (reconocible en su altura) y el sonido "ruido" (sin reconocimiento perceptivo de alturas).

### ***2. Concepción racionalista de la composición; constructivismo musical en la obra de Guinjoan***

Varios de los músicos que se han acercado a la obra de Guinjoan para analizarla, han insistido en el carácter intuitivo de su música; sin embargo, y sin negar este punto de vista<sup>109</sup>, nosotros aportamos al estudio analítico de la música guinjoaniana la creencia en lo que podríamos llamar la *concepción racionalista de la composición*, basada en la relación lógica y fundante de cada uno de los elementos temáticos que aparecen en la composición respecto a los demás, y su necesaria vinculación a un instrumento concreto.

A ellos sumamos el hecho de que todo este concierto nace de la transformación de un material mínimo, que al expandirse, configura el discurso dialogado entre la orquesta y el solista, desarrollando así todo un entramado musical, generado a partir de cuatro concisos motivos.

En efecto, en el *Concierto para piano*, todos los elementos que aparecen funcionan en la obra respecto a algo; nacen de un riguroso control de la forma y de su situación en ella, de tal modo que ésta ofrece una disposición extremadamente organizada, como puede observarse a lo largo de este análisis.

---

<sup>109</sup> Charles, A. "Llenguatge i creativitat en la música de Joan Guinjoan". *Joan Guinjoan*. Col·lecció Compositors Catalans, nº 9, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1999.

En el plano sintáctico, el discurso musical combina el dibujo en mosaico, ligando pequeñas células de un modo agregacional, y los grandes ejes de disposición formal (la exposición del tema en el piano, la exposición concertante con la orquesta, la reexposición del tema con las respuestas en los metales en el IV grado, etc.) en una combinatoria de procedimientos que dará como resultado la obra en su conjunto.

Sin embargo, y matizando ésto, no encontramos un dibujo *formal* contrapuntístico (lo cual no quiere decir que Guinjoan no emplee esta manera de componer como veremos, por ejemplo, en el *Scherzo*), sino que la disposición temática predominante en la concepción "teórica" del concierto es el dibujo lineal, discursivo, siguiendo el esquema concertístico en su decurso en el tiempo, como veremos en los ejemplos relativos a este movimiento <sup>110</sup>.

En resumen; con la expresión de ***constructivismo musical*** nos referimos a una de las constantes que aparecen en la obra de Guinjoan cuando éste la plantea de un modo teórico; nos referimos a la importancia vital que adquiere la construcción mental calculada y controlada, el desencadenamiento lógico de los motivos en todos los movimientos, junto al riguroso trabajo efectuado sobre los distintos parámetros rítmicos, motívicos y, como no podía ser de otra manera, tímbricos.

### ***3. Análisis formal: planimetría***

Como hemos dicho, la obra se articula en cuatro tiempos sucesivos enmarcados en un sólo gran movimiento, estando el primero de ellos precedido de una breve introducción.

---

<sup>110</sup> Si bien hemos dicho que esta obra discurre en un solo movimiento en el que se encuentran varias subpartes, a la hora de exponer el análisis hemos optado por denominar a estas partes movimientos o tiempos en lugar de submovimientos o secciones, porque creemos facilita más el seguimiento analítico del concierto, ya que éstas, actúan en todo momento, como "movimientos" que se suceden sin solución de continuidad.

Exponemos a continuación la disposición de dichos tiempos, que denominamos según hace el compositor en la partitura, *Agitato*, *Calmo*, etc., para facilitar su seguimiento en el análisis.

INTRODUCCIÓN	páginas <sup>111</sup> 1 a la 5	compases 1 al 24
AGITATO	páginas 6 a la 26	compases 25 al 140
CALMO	páginas 27 a la 39	compases 141 al 222
pasaje de enlace	páginas 40 a la 44	compases 223 al 253
SCHERZO	páginas 44 a la 59	compases 254 al 352
CADENZA	página 59	
pasaje de enlace	página 60	compases 354 al 370
AGITATO	página 61 a la 79	compases 371 al 514
CODA	páginas 79 a la 81	compases 515 al 527

Ofrecemos en el apéndice de este análisis la disposición del material, agrupado en series de matrices, utilizadas por el compositor a la hora de obtener los temas de este concierto. De su consulta podrá observarse el trabajo de construcción de esta partitura.

### ***3.1 Sobre la combinatoria*** <sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> Cundo hablamos de página nos estamos refiriendo a la partitura original, no editada.

Como puede verificarse en el análisis, de los materiales se obtienen directamente todas las células temáticas del Concierto. Vamos a exponer a modo de ejemplo, algunas de las combinaciones que Guinjoan establece en el entramado celular, y de qué manera éstas se resuelven.

Si cotejamos las células temáticas en su estado fundamental, observaremos cómo la primera y la tercera forman entre sí una serie cromática.

Por otra parte, puede observarse también cómo estos cuatro elementos presentan en su forma original el diseño hexacordal, ya que los cuatro están constituidos por seis sonidos, y así se aprecia desde su primera aparición en el concierto.

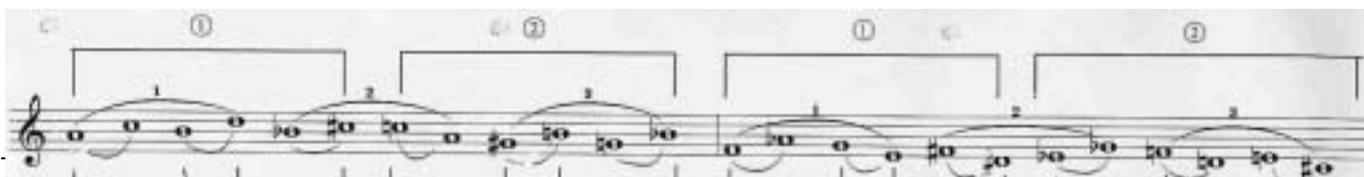
Como puede verse en el apéndice, Guinjoan construye sus matrices con agrupaciones que en *total suman 12 sonidos*, y lo hace de un modo agregacional. Estas series fragmentadas son combinadas celularmente, siguiendo distintos procedimientos combinatorios.

Ejemplificaremos a continuación tres tipos de combinatoria diferentes empleados en el concierto.

A- dos grupos de seis sonidos cada uno.

Estas matrices se basan en las diferentes combinaciones de las células 1 y 3, o 2 y 4 o 3 y 4, etc., entre sí <sup>113</sup>.

Ejemplo.



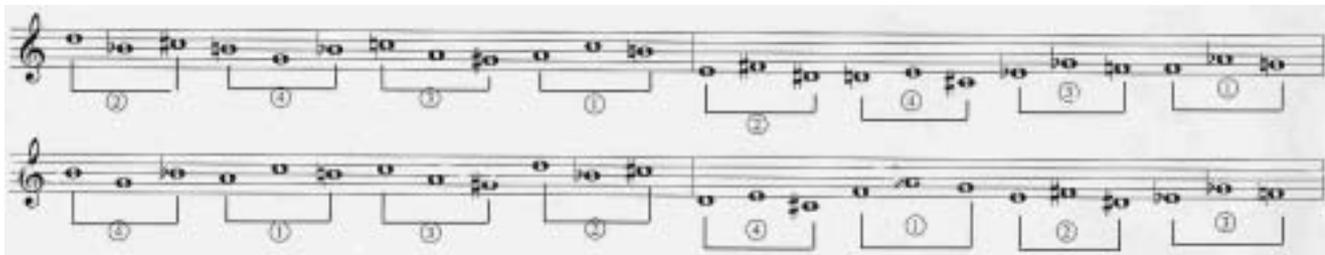
<sup>112</sup> Guinjoan no ha empleado en toda la obra el procedimiento de ampliación celular; todo el material procede de interversiones, inversiones y transposiciones.

<sup>113</sup> En el apéndice se pueden localizar todas las matrices utilizadas por Guinjoan con sus correspondientes fragmentaciones motívicas, de las que, como hemos dicho, aquí ofrecemos sólo un ejemplo.

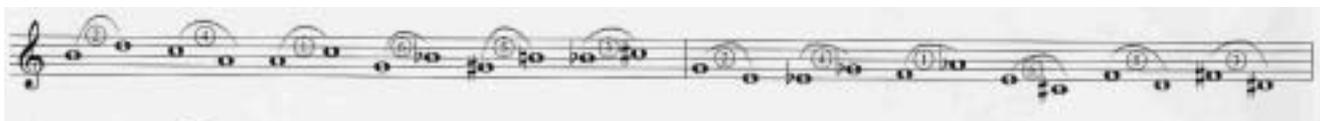
B- tres grupos de cuatro sonidos cada uno.  
Se hacen combinado entre sí las células temáticas 1, 2, 3 y 4, y prescindiendo de sus dos últimos sonidos.  
Ver ejemplo.



C- cuatro grupos de tres sonidos cada uno.  
Prescinden de la segunda mitad de cada célula temática.



D- seis grupos de dos sonidos cada uno.



### ***3.2. Consideraciones del compositor sobre la obra***

Guinjoan se planteó el *Concierto para piano y orquesta* bajo un criterio general virtuosístico, para gran intérprete: la obra que él, siguiendo sus palabras, "*no pudo tocar*".

Parte de este concierto rinde homenaje pues, al Guinjoan pianista. Por otra parte, algunos fragmentos del concierto están inspirados referencialmente en dos obras, una romántica y otra barroca: en la *Sonata n.º 2 en si bemol menor* Op.35 de Chopin, en lo que el compositor denomina "el minuto cincuenta" de la sonata, como veremos en el *Agitato*, y por otra, su *Scherzo* está inspirado, teóricamente, en la fuga en Do mayor del primer libro de *El Clave bien temperado*, de Bach.

Guinjoan considera que la obra puede ser enmarcada en un diatonismo libre, sobre todo en la configuración de los elementos temáticos, con brevísimos momentos microtonales, carentes de peso específico en la obra. Creemos que esto la sitúa en un punto diametralmente opuesto a su *Cadenza* para violoncello, donde el microtonalismo adquiere un papel fundamental.

En este concierto, los microtonalismos sólo aparecen para acentuar los momentos ambientales, no con una finalidad

propia, sino como apoyo expresivo y tímbrico, haciéndolo además, sólo en las cuerdas.

#### ***4. Introducción y primer tiempo, Agitato***

La introducción tiene un marcado signo ambiental, en la que van apareciendo de forma acumulativa las cuerdas con microtonalismos.

Estos dibujos en cuerdas tienden siempre hacia el agudo, como puede observarse en la página 2 de la partitura. En el compás 7 aparece el primer anillo del piano, también de carácter ambiental, formado por 10 sonidos (más uno que se repite) que constituyen una serie defectiva en la que faltan los sonidos extremos, el 1 y el 12. En el compás 9 ya encontramos en el clarinete bajo una célula de importancia funcional, ya que procede directamente de las células temáticas expuestas en los materiales, concretamente de los dos últimos sonidos de la segunda célula y los tres primeros de la cuarta. Esta célula mixta aparecerá en varias ocasiones a lo largo del concierto.

Clarinete bajo, compás 9.



Continúa este discurso contextual muy expresivo con más anillos en el piano, siempre en *libero*; el segundo, está formado también por una serie defectiva en la que falta el *re#*; el tercero, -compás 16-, está integrado por 24 sonidos; el

cuarto, por 28, estando además precedido por la misma célula que había sonado en el clarinete en el compás 9.

El último anillo, situado en el compás 19, es ya de gran envergadura, encontrando su punto culminante en el compás 21, que enlaza con el final del discurso introductorio. Destacan en este fragmento los diseños del clarinete bajo y de los fagots.

De esta manera, llegamos al *Agitato* o primer movimiento.

#### ***4. 1. Agitato; planimetría de los diseños temáticos***

Dada la compleja organización temática y discursiva de este movimiento, ofrecemos a continuación un esquema formal, para facilitar la ubicación de los *solí* por una parte, y de los elementos temáticos, por otra.

##### **1º TIEMPO tema A**

Exposición del tema en el piano. (cc 25 al 28)

2 compases de enlace

Exposición concertante con la orquesta (cc 31 al 34)

Breve comentario del piano (cc 35 al 37)

Repetición del tema<sup>114</sup> en el IV grado (cc 38 al 41)

Desarrollo (cc 42 al 70)

Reexposición en la orquesta y el piano (cc 71 76)

Secuencia conclusiva (cc 77 al 91)

al

---

<sup>114</sup> Con variaciones rítmicas, como veremos más adelante.

### tema B

- (c)
- Exposición en la orquesta (cc 92 al 95)
  - Exposición y desarrollo en un *solo* del piano c 96 al 112)
  - Desarrollo en la orquesta (cc 113 al 128)
  - Reexposición (cc 129 al 136)
  - Sección de enlace con el *Calmo* (cc 137 al 140)

### *Agitato*

### tema A

#### *Exposición*

El *Agitato* se inicia tras la introducción, en el compás 25, con la exposición del primer tema en el piano, que pivota sobre la nota *la*, sonido fundamental en esta obra, el concierto finaliza con esta nota; asimismo, el tema principal del *Scherzo* se presenta en varias ocasiones sobre este sonido. La exposición del tema se realiza en el registro agudo del piano, como puede verse comparando la sucesión de las cuatro células temáticas -(una por compás) formadas cada una por seis sonidos y disposición rítmica variable, - con los materiales. Veamos a continuación a) el tema de forma esquemática y b), tal y como está escrito en la partitura.

a)



b)



Tras dos compases de enlace, se reinicia el tema a partir del compás 31, también en 4/4, aunque en este caso ya no en el piano, sino que es presentado en células expandidas por la orquesta, como puede apreciarse en el ejemplo, en el que la célula primera es interpretada por las primeras trompetas, flautas segundas y primer oboe en el compás 31, la segunda por los primeros violines en el compás 32, la tercera por la primera trompeta en el compás 33 y por último, la cuarta en el mismo instrumento en el compás 34. Como puede verse en el ejemplo; todos estos motivos van acompañados de sus respectivas armonías.

A handwritten musical score on a page numbered 12 in the top right corner. The score consists of multiple staves, including vocal lines and piano accompaniment. The music is written in a cursive, handwritten style. Several sections of the score are circled in black ink, and arrows indicate relationships between these sections. At the top, there are circled numbers 3, 2, and 4, with a '30' written below the '2'. A circled '4' is also present. In the middle section, the text "Repetición de la melodía" and "pianissimo" is written above the piano part. A circled '3' is located in the lower right area. At the bottom, the text "Composiciones de música" is written above a circled section. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.



Una vez que finaliza la exposición temática orquestal, hace su entrada el *primer solo* en el compás 35.

Adopta la forma de un *divertimento*, cuyo material procede del mismo tema anterior. El *solo* no se presenta puramente como tal, sino que es acompañado por brevísimos episodios imitativos en el oboe, clarinete y la viola, que proceden del mismo material anterior, ( véase por ejemplo, la célula de la viola, que resulta de la séptima transposición de la célula temática segunda).



Al finalizar esta intervención del piano, reaparece el tema, acompañado de la orquesta, aunque en esta ocasión se presenta sobre el cuarto grado, *re*, en las cuatro células (recordemos que en su primera presentación, el sonido-base era el *la*), que se presentan en el mismo orden que lo hicieron la primera vez. Transformando en cierto sentido el color de este fragmento, los violines primeros acompañan toda la exposición temática con una expandida y agudísima primera célula, mientras los violines segundos realizan una progresión que asciende por tonos enteros en cada entrada

de compás como puede verse en el ejemplo, correspondiente a los compases que van del 38 al 41.

The image shows a page of handwritten musical notation for an orchestra and piano. The score is written on multiple staves. The top staves are for the strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses). Below these are the woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons) and the brass (Trumpets, Trombones, Tuba, Euphonium). The bottom staves are for the piano (Right and Left Hand). The music is in a complex, rhythmic style with many notes and rests. There are several annotations in Spanish, including "vuelve el tema a 4º grado 'Re'" (the theme returns at the 4th degree 'Re') and "Allegro". There are also some circled notes and markings throughout the score.

El episodio concertante continúa, siempre con claras vinculaciones temáticas del material expuesto, que va desarrollándose con un diálogo muy compacto.

En la dinámica de transformación del material original, nos encontramos con un episodio de claro carácter rítmico, muy dialogado entre el piano y la orquesta. Destaca de este discurso, que se inicia en el compás 44, el marcado carácter

jazzístico de la escritura en el instrumento solista, contestada por veloces figuraciones en las cuerdas; de esta manera, llegamos al comentario.

#### ***4.2. Desarrollo***

Dentro de este desarrollo, se presenta en el compás 48 un primer comentario que, subrayado por el *Poco tranquilo*, alcanza gran fuerza poética. Destaca en él la utilización de la tercera menor como célula interválica generadora del discurso, lo que es una constante en Guinjoan a la hora de componer <sup>115</sup> como señalamos en reiteradas ocasiones en este trabajo.

El comentario está construido como ampliación lógica del discurso anterior, con lo que la filiación celular y temática con éste quedará patente constantemente, como por ejemplo, en el mismo comienzo del comentario, donde podemos escuchar en el compás 48, la segunda célula temática en transposición en las primeras flautas, que da paso a la tercera, en el primer oboe primero; inmediatamente después, la primera en el flautín, también en transposición, da paso al inicio de la cuarta en la segunda flauta.

---

<sup>115</sup> A lo largo de los análisis realizados en esta tesis, la presencia de esta célula interválica ha sido en cada obra constante y fundamental, por lo que hemos considerado a dicho intervalo como uno de los principios generadores en el modo de componer de Guinjoan.

This image shows a page of handwritten musical notation, page 10 of a score. The score is written on ten staves, each labeled with an instrument: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tromp.), Trombone (Tromb.), Violin (Viol.), Viola (Viola), Cello (Violoncello), and Double Bass (Kontrabaß). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, dynamics (e.g., *f*, *mf*, *pp*), and articulation marks. There are several circled areas in the score, likely indicating specific passages of interest or corrections. The page number '10' is written in the top right corner.

Mientras, el piano asume un papel secundario -que podemos considerar como de ornamental-, al mismo tiempo que se suceden distintas intervenciones celulares, obtenidas del material que se presenta en el apéndice. La nota pivote es en este breve pasaje es, una vez más, el *la*. De este modo, se va precipitando el discurso, en *accelerando* con minúsculas células en las que el intervalo más empleado es el de tercera.

Así, llegamos al compás 59, en el que se entabla en las cuerdas un doble canon perfecto a modo de *ostinato* melódico-rítmico con el que finaliza esta parte introductoria y comienza el segundo *comentario*. Como tal, éste da comienzo en el compás 61, con una sucesión de entradas que, una por compás, se espacializan desde los instrumentos más agudos hacia el grave, haciendo con ello un acompañamiento al segundo *solo* del piano en células sucesivas, que da comienzo en el mencionado compás.

Este *solo*, como cabe esperar siguiendo la lógica de derivación temática que hemos observado hasta ahora, también nace de diferentes citas y combinaciones del material principal, como ocurre por ejemplo en el compás 67, tomado de la cuarta célula temática.

65



The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, there are five staves for string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vcl. II), Cello (Cv. C.), and Double Bass (Cb.). Below these is a grand staff for piano, consisting of a right-hand staff (RH) and a left-hand staff (LH). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'fz' (forzando). The page is numbered '65' in a box at the top left. At the bottom center, the number '104' is printed.

Todo este pasaje pianístico, construido agregando células de material temático común, podría ser considerado como de transición, aunque sin desdeñar por ello su importancia funcional, tanto por su composición temática como por su diseño rítmico, tan fuertemente remarcado por la dinámica, y resaltado además por el discurso ascensional de las cuerdas.

De esta manera llegamos al compás 70, que hemos considerado como de enlace porque da paso en el 71 a la reexposición temática de solista y orquesta.

### ***4.3. Reexposición***

Esta se construye tomando como base la reexposición de las células temáticas en su estado fundamental en el piano y la respuesta orquestal en el cuarto grado, que va espaciando las células temáticas siempre en los metales, en compases sucesivos, como puede apreciarse en el ejemplo.

A handwritten musical score for orchestra and choir, consisting of 24 staves. The score is divided into three measures. The top staves (1-4) are for woodwinds (flute, oboe, clarinet, bassoon). The middle staves (5-10) are for strings (violin I, violin II, viola, cello, double bass). The bottom staves (11-14) are for brass (trumpet, trombone, tuba, euphonium). The bottom staves (15-24) are for voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. There are several circled sections in the score, likely indicating specific passages or corrections. The word "ritardando" is written in the middle of the score, and "ff" is written in the bottom left. The number "71" is written in the top left corner.

A handwritten musical score for orchestra and strings, page 587. The score is written on multiple staves, with various instruments labeled on the left side. The instruments include Flute (Fl.), Oboe (ob.), Clarinet in B-flat (clb), Bassoon (fb), Trumpet in D-flat (trb), Trombone in B-flat (trb), Horn in F (Hr.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), and Cello (Cl.). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is marked with dynamic instructions such as *mf*, *ff*, and *sfz*. There are several circled sections in the score, likely indicating specific musical passages or corrections. The notation includes stems, beams, and various note heads, with some notes having slurs or accents. The overall appearance is that of a working draft or a composer's sketch.

Muy esquemáticamente, podemos mostrarlo así:

compás 71	1º célula reexpuesta en el piano
compás 72	1º célula reexpuesta en la orquesta en transposición. <b>trompeta</b>
compás 73	2º célula reexpuesta en el piano.
compás 73	2º célula reexpuesta en la orquesta en transposición. <b>trompeta</b>
compás 74	3º célula reexpuesta en el piano.
compás 75	3º célula reexpuesta en la orquesta en transposición. <b>trompeta</b>
compás 75	4º célula reexpuesta en el piano.
compás 76	4º célula reexpuesta en la orquesta en transposición. <b>trompeta</b>

Uno de los elementos de contraste introducidos por Guinjoan en la elaboración de este diálogo es la variación rítmica mantenida, por una parte en las células expuestas en el piano, por ejemplo, la primera y la segunda, (iguales que las que ocuparon la exposición: de seis sonidos y fuerte carácter rítmico) y la diferente constitución rítmica y dinámica de su "respuesta" orquestal, como puede verse en el ejemplo anterior.

Este es otro de los factores que nos conducen a hablar de la racionalización compositiva en la construcción formal de Guinjoan; su constante preocupación por introducir siempre el movimiento y el contraste, aún en las repeticiones, procedentes incluso de un material ya presentado, y lo que creemos es más difícil; la elaboración constante, a partir de *lo mismo*, para, a través de *lo diferente*, un *autre*, llegar

finalmente a *lo mismo*, como si de un juego manierista se tratara.

En el mencionado compás 76 se termina la reexposición con una coda, iniciándose así la conclusión de esta parte y el enlace con el segundo tema, a través de un elemento motivico de importancia que hemos denominado en su conjunto ***células funcionales contrapuestas***, ya que aparecen en varias ocasiones, siempre conectadas, y en momentos funcionalmente destacados; vamos a analizar una de ellas, toda vez que el resto son idénticas.

En el compás 77 el piano expone primero un motivo *a* (que aparecerá en tres ocasiones más, -compases 81, 85 y 89-), seguido de la primera célula temática, y por último, de una cadencia sobre el *mi*, que adquirirá cada vez mayor relevancia.

The image shows a handwritten musical score for piano, spanning measures 76 to 89. The score is written on multiple staves, including Treble Clef (Tn), Bass Clef (Bn), and Piano (P). The piano part is circled in red, highlighting a specific motif. Annotations include 'a', 'mi', and 'células funcionales contrapuestas'. The score is written in a clear, legible hand, with various musical notations such as notes, rests, and clefs. The piano part is the central focus, with the other staves providing accompaniment. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the piano part is clearly marked with a red circle. The annotations are written in a smaller hand, providing context and highlighting key elements of the music.

Tras un compás de enlace que expone en los violines primeros la inversión de la célula temática primera, en su quinta transposición, aparece de nuevo el elemento que hemos denominado de *células funcionales contrapuestas*, y lo hace en su totalidad, como puede observarse en el ejemplo, localizado en los compases 81 al 83 inclusive.

The image shows a page of handwritten musical notation for a string ensemble, covering measures 81 to 83. The score is written on multiple staves, with various instruments indicated by clefs and abbreviations. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. Several motifs are circled in red and blue, and arrows point to specific notes. At the top, there are circled numbers 4, 3, 5, and 3, with some additional markings like '5+L'. The text 'lo mismo a lo 3' is written in the lower part of the score. The page is numbered '19' in the top right corner.

Este elemento se presentará de nuevo en los compases 85 al 87 y 89 al 91, articulando de esta manera el lenguaje del instrumento solista.

#### ***4.3.1. Disminución progresiva del valor temporal***

Un factor digno de destacar en este fragmento es el referido al elemento rítmico, de gran importancia, contraste y viveza en el concierto y que Guinjoan establece en todo este pasaje en disminución.

Así, después del primer elemento de las *células funcionales contrapuestas*, Guinjoan expone un compás de enlace en 4/4 -compás 80.

Tras el segundo, en el compás 84, deviene el segundo compás de enlace, construido con la inversión de la célula primera en segunda transposición, ahora en 3/4; se ha reducido pues su valor en una negra, como puede verse en el ejemplo anterior.

El tercer compás de enlace, el 88, está escrito en 2/4, con la consiguiente reducción métrica en otra negra.

Vemos pues la manera de trabajar del compositor, claramente estructuradora, combinando los distintos parámetros sonoros para darle movilidad a la partitura, siempre con un criterio numérico y proporcional como base.

Con la última afirmación de la cadencia, en el compás 91, se llega a la presentación del segundo tema en el compás 92, *Meno Mosso*.

#### ***4.3.2. Sobre la cadencia***

En su primera intervención, en compás 79, la cadencia parte del *mi b*. En la segunda, compás 83, sobre el *fa*, como puede verse en los dos ejemplos anteriores. La tercera

intervención, en el compás 87, se hace sobre el *fa*, y por último, en el compás 91, la cadencia se hace sobre el *sol*.

### ***Tema B***

El tema, que es expuesto solo por la flauta, procede también de los materiales empleados, aunque con diferente organización formal, en lo que supone un nuevo ejemplo del trabajo de explotación motivica, constructiva y de escritura diferente, a partir de un mismo material. Este tema se inicia con la célula segunda en transposición, seguida de otra célula de naturaleza sintética, ya que procede del final de la segunda y el principio de la cuarta, y que había aparecido anteriormente en el compás 9 como ya dijimos al principio.



Una vez que este tema, claramente contrastante respecto al primero, es expuesto en la flauta, pasa al resto de la

orquesta, cambiando sólo su configuración rítmica, como ocurre por ejemplo en el primer oboe, (ver en el ejemplo), o en pequeñas células diseminadas, mientras el violoncello lo sostiene ambientalmente en *oscillato*. Destacamos por su papel remarcante, la insistencia en este motivo generador que puede seguirse en los clarinetes primeros. Este tema, salta al *solo* del piano a partir del compás 96.

Guinjoan construye este tercer *solo* con una escritura totalmente diferente a los anteriores, siguiendo su pauta personal de creación extrema en cada partitura; como ya hemos visto, Guinjoan es ajeno en su modo de componer a la repetición exacta de ideas, motivos o ritmos. Aquí encontramos una nueva muestra de ello; la escritura solística es ahora netamente contrapuntística, barroca y llena de relieve, de la que sobresalen en sucesivas entradas las partes temáticas. Así, puede verse todo el tema completo desde el compás 96, o la cabeza temática en el 98, y en el 101 a la octava alta, o la segunda célula en el 103.

A page of handwritten musical notation for piano. The score consists of several systems of staves. The notation is dense and complex, featuring many notes, rests, and dynamic markings. A prominent marking 'p' (piano) is visible in the second system. Another marking 'taca' is visible in the third system. The handwriting is in black ink on aged paper. The score appears to be a single system of a larger work, possibly a sonata or a study.

Como puede observarse, la escritura está claramente vinculada a las invenciones bachianas, aunque el resultado sonoro es ajeno por completo al universo barroco; una vez más, el procedimiento en la escritura obedece siempre a la pauta de la constante creación.

En el *solo*, hay otro elemento secundario importante, que introduce un cambio rítmico respecto al resto del mensaje, y que se manifiesta en diferentes asociaciones, de figuraciones más rápidas, -fusas-, como puede verse en el ejemplo anterior. El *solo* se va precipitando en *accelerando* y así, en el compás 112, *Più Animato*, entra la orquesta, y lo hace, con la introducción del tema en el clarinete, en el compás 113. A partir de este momento, nos encontramos con un episodio de desarrollo, en el que será constante la presencia de esta célula, mientras el piano va finalizando su discurso contrapuntístico, con las últimas apariciones del elemento rítmico secundario.

Este episodio está marcado por una creciente tensión, haciéndose presentes también motivos del tema, como por ejemplo, en el compás 118 en la flauta. El discurso pianístico se precipita, hasta llegar al compás 120, *Risoluto*, punto climático y en el que la presencia de las células temáticas es constante, como puede verse por ejemplo en los compases 123 y 124, que exponen la tercera invertida.

The image shows a handwritten musical score for piano and orchestra. The score is written on multiple staves, including piano (p), violin (Vl), viola (Vc), and cello (Cb). The music is in a complex, rhythmic style, characteristic of the 'solo' section mentioned in the text. A circled section in the piano part highlights a specific rhythmic motif, labeled '3ª invertida'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' (fortissimo). The overall appearance is that of a working draft or a composer's manuscript.

Este es un momento de escritura brillante, estableciéndose así un puente virtuosístico que adquiere un especial relieve desde el compás 129, por el diálogo que se establece entre flautas y cuerdas, que entonan el segundo tema ampliado como puede verse en el ejemplo, correspondiente a los compases que van del 129 al 135.

A handwritten musical score for orchestra, showing measures 129 to 135. The score is written on multiple staves, including woodwinds (flutes, oboes, bassoons), strings, and percussion. The notation is dense and features many slurs, ties, and dynamic markings. A circled annotation 'flautas' is visible in the lower right section of the score. The page is numbered 595 at the bottom.

A handwritten musical score for orchestra and strings, consisting of 21 staves. The score is divided into three measures. The first measure contains complex melodic and harmonic lines for various instruments. The second measure features a section labeled "muto in flauto" (flute muted) and "b = a violini e violoncelli" (bassoon = violins and violas). The third measure is marked "a toma" (a tomas). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Otro elemento aparecido con anterioridad, que formaba parte de las *células contrapuestas*, resurge en el compás 135. Es la *cadencia*, que interviene también en valores ampliados, como puede verse en el ejemplo citado; si en su anterior aparición, la métrica escogida era de 3/8, (*vide* compás 83), ahora es de 4/4. Este fragmento, de gran relieve sonoro, alcanza su mayor punto climático en el compás 136, con un desarrollado *cluster*, resaltado por oscilaciones microtonales en violines y violas en *divisi* que paulatinamente se van apagando.

Así, de esta manera en el compás 141, se llega al segundo movimiento de este concierto, el *Calmo*.

### **5. Calmo; introducción de una escritura flexible**

Este movimiento se enmarca en una escritura flexible en el piano, alternada con episodios orquestales en gran parte motivicos. De esta manera, el carácter luminoso y sereno de este fragmento contrasta con la tensión del anterior. También encontramos aquí un episodio pasajero escrito en cuartos de tono, que tiene asimismo, una naturaleza contextualizadora y ambiental, apoyada por los *clusters* y los momentos de escritura no definida, no determinada, abundantes en esta sección. El tema del *Calmo*, de un marcado diatonismo, aparece entonado en el instrumento solista, en el *Liberio* del compás 144, arropado por *clusters* pentatónicos y diatónicos. Como las células anteriores, consta de seis sonidos y reaparecerá en distintas ocasiones a lo largo del movimiento, como veremos más adelante.

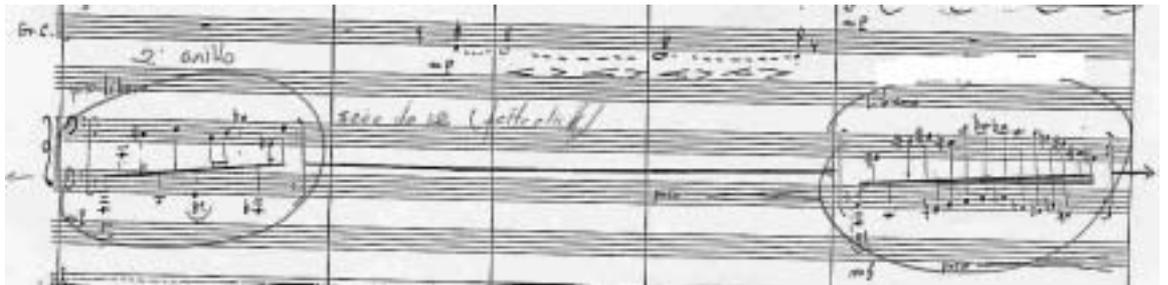


Destacamos un fragmento que se localiza en el compás 149 por su importancia estructural. En él, nos encontramos con un *cluster* de 24 sonidos, como puede verse en el ejemplo.

The image shows a handwritten musical score for Violins I (Vl. I), Violins II (Vl. II), and Violas (Va.). The score is written on multiple staves. In measure 149, a cluster of 24 notes is highlighted with a large circle and the handwritten text "24 sonidos". The notes are densely packed across the staves. The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *mp*, *sf*, *legno*), articulation (e.g., *acc.*, *tr.*), and performance instructions (e.g., *8 soli*, *arco*, *legno*). The notation is dense and complex, typical of a cluster technique in a contemporary or experimental work.

Estos sonidos se encuentran aquí de forma armónica, aunque ya habían aparecido con una naturaleza completamente distinta, en el compás 16.

15



Constatamos con ello, otro ejemplo más de utilización contrastante del mismo material, según los *principios de elaboración y control* que Guinjoan explota al máximo en esta partitura.

La escritura flexible va a alternar constantemente con el discurso compaseado entre el piano y la orquesta; un ejemplo de la escritura flexible lo encontramos en los *clusters* y anillos, que retomando el discurso, llegan al compás 154, *Libero*, en el que el piano introduce una nueva célula temática<sup>116</sup>.

Los efectos ambientales se multiplican, algunos originados en la primera sección del concierto y otros, sólo vinculados a ésta; anillos y arabescos actúan junto a elementos temáticos; así, destacamos el pasaje ambiental del dilatado compás 165, con arabescos en el piano resaltados por los efectos anulares en las maderas; estos efectos se combinan con intervenciones motivicas, como la que ocupa el compás 168, que es la primera célula temática del *Calmo*,

<sup>116</sup> Estas se enmarcan siempre en un ambiente *Libero* y constan de seis miembros, en clara sintonía con las células temáticas que conformaban el primer tiempo *Agitato*.

aparecida en el compás 144 como vimos en el ejemplo, ahora con intervenciones retrogradadas.



El compás 169, ocupado por un brevísimo *solo* cadencial en el piano, da paso a un momento de tensión orquestal, que se extenderá hasta el compás 180 como un episodio de transición, y que constituye la preparación de la siguiente secuencia.

Esta se presenta en esta ocasión de forma compaseada, en la que, en medio de un gran colorido sonoro, propiciado en parte por los dibujos ravelianos de las cuerdas, se afirma el tema en el instrumento solista a partir del compás 182, con sonoridades cristalinas y células temáticas alternantes, como puede verse en el ejemplo.



El tema se expande ahora en el piano; podemos considerarlo más exactamente como una recreación constante sobre los mismos motivos, tomados de un material común, como es el caso de las células pianísticas.

A partir del compás 194, los violines primeros mantienen un canon con las trompetas y las trompas, dibujando una de las células temáticas del *Calmo*, resultantes de la interversión aparecida en los compases anteriores 182 y 187.

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, there are staves for woodwinds (Flute 1, Flute 2, Clarinet, Bassoon) and brass (Trumpet, Trombone). Below these are staves for strings (Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, Contrabajo). At the bottom, there are staves for piano (Piano Right Hand, Piano Left Hand). The score is annotated with various markings, including circled motifs and handwritten notes such as "trabaja la armonía" and "punto de vista". The notation includes notes, rests, and dynamic markings like "mf".

Así llegamos a uno de los momentos más importantes del *Calmo*, en el que apreciamos una búsqueda del equilibrio en la distribución temática e instrumental, ya que a partir del compás 197, se presenta el tema, definido claramente en varios instrumentos; glockenspiel, flautín y oboes lo cantan en su estado fundamental mientras que la flauta, lo hace en su octava transposición y las trompas en la sexta; además, los primeros clarinetes doblan a los oboes siempre en sus diseños de tresillos, con lo que este fragmento adquiere un gran relieve, como veremos en el ejemplo.

Inmediatamente después, resurge el tema en un doble juego entre clarinetes, -también en la octava transposición- y el piano en una escritura común combinatoria, en la que el piano refuerza el dibujo temático del viento en una combinación de seisillos con sonidos "temáticos" estructurales, como puede verse en el ejemplo.



This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for an orchestra and choir. The page is divided into two systems, numbered 199 and 200. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written on multiple staves, with some staves containing complex rhythmic patterns and others containing more melodic lines. The handwriting is clear and legible, and the overall layout is organized and professional.

En esta misma tónica, en el compás 205 destacamos el dibujo del corno inglés, que entre el entramado sonoro, descubre el tema en transposición, la undécima, en un juego dialogado con el instrumento solista, con la octava transposición.



Este discurso se combina con células secundarias en una suerte de *divertimento*, como el que ocupa los compases 210 al 212 en las trompas, y que habíamos visto en en el compás 187, o haciendo el canon, en el 195, en una reaparición constante de material anterior enmarcado en un contexto ambiental, propiciado como puede verse por la escritura solística y de las cuerdas, siempre cambiante, y destinada a resaltar y enfatizar las células motíicas del *Calmo*.



Guinjoan explota una vez más las posibilidades expresivas de estos instrumentos, que adquieren en este fragmento del concierto un decisivo papel en la consecución del color buscado por el compositor.

Este episodio está jalonado por un virtuosístico pasaje del instrumento solista que comienza en el compás 217, que en cascadas de naturaleza interválica, encierra parte del tema, lo que se hace más evidente en el inicio. Tres compases más adelante, nos encontramos con otro momento de gran relieve, que en su núcleo central consta de repetidas células en el xilófono, construidas con el material original, acompañadas por efectos acústicos de marcada tensionalidad, como las rápidas figuraciones rítmicas de las maderas, y los dibujos en *glissandi* de cuerdas e instrumento solista.

Cuando este momento climático termina, -en el compás 223-, el discurso se encamina hacia un pasaje que en el plano funcional es de enlace, y en el expresivo es interrogativo, reflexivo, que parece plantear la pregunta de cómo va a reconducirse el concierto; se presentan células en el piano, vinculadas a las que habían aparecido en compases anteriores, -*vide* el 195- que adquirirán siempre aquí un tono de tensión; podemos citar como ejemplo el compás 224, en el que aparece la quinta transposición alterada, que se dirige intencionalmente a las maderas, identificadas claramente aquí con momentos de luminosidad.



El piano alterna de esta manera con la orquesta en una textura adelgazada, contextual y preparatoria, ya que a partir del *accelerando* en el compás 245, los instrumentos de viento desembocan en el *Vivo*, apoyados por el piano y los esquemáticos motivos en las cuerdas, siendo éste la verdadera introducción del *Scherzo*.

### ***5.1. Calmo: visión del movimiento***

Haciendo una abstracción de este fragmento central, nos encontramos con que adquiere un grado de importancia mayor la indefinición sonora que el discurso de alturas; es decir, *el movimiento que la sonoridad pura*.

En efecto, gran parte del *Calmo* prioriza el movimiento, - ascendente, tensional, descendente, relajante, etc.-, sobre la altura de los sonidos; éstos, como portadores de sentido<sup>117</sup>, quedan subordinados completamente a la intención climática, a la *producción de un ambiente*. A ello coadyuva además el que los sonidos se agrupen en bloques<sup>118</sup>, con la correspondiente multiplicación del efecto ambiental, unido a que se utilice una grafización indeterminada.

La importancia de la movilidad sonora es, como sabemos, una de las preocupaciones de los músicos de finales del XX<sup>119</sup>; en el plano especulativo, será objeto de estudio en el apartado estético; en el analítico, podemos decir que, en el caso de Guinjoan, adopta un sentido concreto, contextual y generador de ambientes: la preocupación tímbrica.

---

<sup>117</sup> Omitimos intencionalmente la palabra significado, ya que en el análisis, no vamos a interpretar los datos fuera de su contexto objetivo. Este aspecto de la significación en la música del XX será tratado en el apartado estético.

<sup>118</sup> No creemos necesario citar aquí ejemplos sobre estos efectos de grupos de sonido, ya que se encuentran por doquier en la literatura musical, desde el advenimiento de la vanguardia.

<sup>119</sup> Vecchione, B." Eléments d'analyse du mouvement musical". *Revue de Analyse Musicale*, nº 7, 1987.

## 6. Scherzo

En el compás 249 se preludia el *Scherzo*, con un pasaje de enlace en *Vivo*, sostenido por un *ostinato* de terceras en violines. Guinjoan construye este fragmento conector con los mismos materiales que han originado el discurso anterior, del que destacamos la escritura rítmica pianística, ligada al *solo* iniciado en el compás 217, y que nos sumerge directamente en el último tiempo, el *Scherzo*, a partir del compás 254.

El primer tema del *Scherzo* procede, como ha ocurrido en las anteriores secciones de este concierto, del mismo material, en este caso, de las células primera, segunda y la mitad de la cuarta, como puede verse a continuación, siguiendo la octava transposición en el clarinete bajo.

The image shows a page of handwritten musical notation for a Scherzo section. It consists of several staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A specific passage in the lower staves is circled in black. In the upper right area, there is a circled annotation that reads "transposició a 10q". The handwriting is in black ink on aged paper.

Así pues la constante presencia de los elementos temáticos aparecidos en el primer tiempo marca a su vez el tercero, que estará definido sobre todo por el juego imitativo entre el tema, en su estado fundamental, y sus respectivas transposiciones, preferentemente la octava, como podemos ver en el ejemplo anterior. Al mismo tiempo, hemos de señalar que este juego motivico se plantea como una constante mutación del color orquestal, ya que va rotando la presentación temática entre los distintos instrumentos de un modo tímbricamente calculado, siguiendo un esquema de rotación temática cuyo origen y motivación se encuentran en Bach.

### ***6.1. Homenaje al Clave bien temperado de Bach***

Desde el compás 255, Guinjoan parafrasea la escritura de la *Fuga en Do mayor* de *El Clave bien temperado* de Bach, en un trabajo de control riguroso que conduce la obra barroca a través de la propia creación del compositor, pasando la creación de Guinjoan por distintos grados y distintos instrumentos, en un sentido orgánico y vivo, de superposición de timbres, e incluso, de la superposición alegórica de épocas.

Escribimos a continuación un ejemplo sintético que, en reducción esquemática del movimiento orquestal, sirve para ver el riguroso trabajo de abstracción sonora que Guinjoan realiza a partir de esta fuga, su escritura imitativa, la presentación temática en distintos grados y los instrumentos que la realizan.



(Soprano)

265

A

B

266

A

B

267

A

B

268

A

B

269

A

B

270

A

B

271

A

B

272

A

B

273

A

B

274

A

B

275

A

B

276

A

B

277

A

B

278

A

B

279

A

B

280

A

B

281

A

B

282

A

B

283

A

B

284

A

B

285

A

B

286

A

B

287

A

B

288

A

B

289

A

B

290

A

B

291

A

B

292

A

B

293

A

B

294

A

B

295

A

B

296

A

B

297

A

B

298

A

B

299

A

B

300

A

B

301

A

B

302

A

B

303

A

B

304

A

B

305

A

B

306

A

B

307

A

B

308

A

B

309

A

B

310

A

B

311

A

B

312

A

B

313

A

B

314

A

B

315

A

B

316

A

B

317

A

B

318

A

B

319

A

B

320

A

B

321

A

B

322

A

B

323

A

B

324

A

B

325

A

B

326

A

B

327

A

B

328

A

B

329

A

B

330

A

B

331

A

B

332

A

B

333

A

B

334

A

B

335

A

B

336

A

B

337

A

B

338

A

B

339

A

B

340

A

B

341

A

B

342

A

B

343

A

B

344

A

B

345

A

B

346

A

B

347

A

B

348

A

B

349

A

B

350

A

B

351

A

B

352

A

B

353

A

B

354

A

B

355

A

B

356

A

B

357

A

B

358

A

B

359

A

B

360

A

B

361

A

B

362

A

B

363

A

B

364

A

B

365

A

B

366

A

B

367

A

B

368

A

B

369

A

B

370

A

B

371

A

B

372

A

B

373

A

B

374

A

B

375

A

B

376

A

B

377

A

B

378

A

B

379

A

B

380

A

B

381

A

B

382

A

B

383

A

B

384

A

B

385

A

B

386

A

B

387

A

B

388

A

B

389

A

B

390

A

B

391

A

B

392

A

B

393

A

B

394

A

B

395

A

B

396

A

B

397

A

B

398

A

B

399

A

B

400

A

B

401

A

B

402

A

B

403

A

B

404

A

B

405

A

B

406

A

B

407

A

B

408

A

B

409

A

B

410

A

B

411

A

B

412

A

B

413

A

B

414

A

B

415

A

B

416

A

B

417

A

B

418

A

B

419

A

B

420

A

B

421

A

B

422

A

B

423

A

B

424

A

B

425

A

B

426

A

B

427

A

B

428

A

B

429

A

B

430

A

B

431

A

B

432

A

B

433

A

B

434

A

B

435

A

B

436

A

B

437

A

B

438

A

B

439

A

B

440

A

B

441

A

B

442

A

B

443

A

B

444

A

B

445

A

B

446

A

B

447

A

B

448

A

B

449

A

B

450

A

B

451

A

B

452

A

B

453

A

B

454

A

B

455

A

B

456

A

B

457

A

B

458

A

B

459

A

B

460

A

B

461

A

B

462

A

B

463

A

B

464

A

B

465

A

B

466

A

B

467

A

B

468

A

B

469

A

B

470

A

B

471

A

B

472

A

B

473

A

B

474

A

B

475

A

B

476

A

B

477

A

B

478

A

B

479

A

B

480

A

B

481

A

B

482

A

B

483

A

B

484

A

B

485

A

B

486

A

B

487

A

B

488

A

B

489

A

B

490

A

B

491

A

B

492

A

B

493

A

B

494

A

B

495

A

B

496

A

B

497

A

B

498

A

B

499

A

B

500

A

B

501

A

B

502

A

B

503

A

B

504

A

B

505

A

B

506

A

B

507

A

B

508

A

B

509

A

B

510

A

B

511

A

B

512

A

B

513

A

B

514

A

B

515

A

B

516

A

B

517

A

B

518

A

B

519

A

B

520

A

B

521

A

B

522

A

B

523

A

B

524

A

B

525

A

B

526

A

B

527

A

B

528

A

B

529

A

B

530

A

B

531

A

B

532

A

B

533

A

B

534

A

B

535

A

B

536

A

B

537

A

B

538

A

B

539

A

B

540

A

B

541

A

B

542

A

B

543

A

B

544

A

B

545

A

B

546

A

B

547

A

B

548

A

B

549

A

B

550

A

B

551

A

B

552

A

B

553

A

B

554

A

B

555

A

B

556

A

B

557

A

B

558

A

B

559

A

B

560

A

B

561

A

B

562

A

B

563

A

B

564

A

B

565

A

B

566

A

B

567

A

B

568

A

B

569

A

B

570

A

B

571

A

B

572

A

B

573

A

B

574

A

B

575

A

B

576

A

B

577

A

B

578

A

B

579

A

B

580

A

B

581

A

B

582

A

B

583

A

B

584

A

B

585

A

B

586

A

B

587

A

B

588

A

B

589

A

B

590

A

B

591

A

B

592

A

B

593

A

B

594

A

B

595

A

B

596

A

B

597

A

B

598

A

B

599

A

B

600

A

B

601

A

B

602

A

B

603

A

B

604

A

B

605

A

B

606

A

B

607

A

B

608

A

B

609

A

B

610

A

B

611

A

B

612

A

B

The image displays a handwritten musical score for a Scherzo. It is organized into two systems. The first system consists of two staves, A and B. Staff A contains measures 18, 210, and 20. Staff B contains measures 18, 210, and 20. The second system also consists of two staves, A and B. Staff A contains measures 295 and 295. Staff B contains measures 295 and 295. The notation is dense and includes various musical symbols like notes, rests, and dynamic markings.

La escritura del *Scherzo* se realiza hasta aquí mediante una expansión de motivos prácticamente uniformes, en diferentes instrumentos, construyéndose así la organización instrumental en torno a un material común, realmente conciso.

La octava transposición vuelve a aparecer en el compás 270, en *Poco meno mosso*; en este caso, Guinjoan emplea un procedimiento conceptual, ya que introduce todo el tema, en

la mencionada transposición, en un fragmento solístico del piano y en escritura contrapuntística, siendo los sonidos resaltados los encargados de citar el tema.

En este fragmento Guinjoan "construye" todo el tema con la misma transposición, la octava, aunque con una escritura tan definida como nueva <sup>120</sup>.



Como ya ocurriera en el segundo tema del *Agitato*, el lenguaje empleado por Guinjoan se asemeja al de una fuga de Bach en lo que se refiere a las entradas de las voces, aunque el resultado sonoro, como cabe esperar, es completamente diferente. Este fragmento no se encuentra revestido del aire bachiano sólo en su escritura, sino también

---

<sup>120</sup> Esta presentación en relieve de las transposiciones será efectuada más adelante por Guinjoan de un modo completamente distinto, como veremos en el siguiente ejemplo, mostrando así, una vez más, la capacidad de creación constante, a partir ya no sólo del mismo material, sino de los mismo temas.

en su procedimiento, que es el canónico, escrito en una compleja estructuración; así se presenta una *escritura en doble canon* entre :

a) triple imitación canónica entre violines primeros, segundos y violas, usando células procedentes de interversiones del material principal, entre los compases 280 al 283.

b) imitación canónica del tema completo entre flautas, clarinetes y clarinete bajo, cantando las primeras el "tema" del *Scherzo*, en su versión fundamental, entre los compases 284 al 287; los clarinetes entran un compás más adelante con su octava transposición y el clarinete bajo entra en el 287 en la tercera transposición. Esta imitación es la misma que tuvo lugar al iniciarse el movimiento, en el compás 260, si bien entonces Guinjoan empleó los metales y aquí las maderas.

El doble canon se complementa con otros dos elementos que adquieren gran relevancia en la construcción de este pasaje, como son:

a) el núcleo interválico de tercera menor entre metales y cuerdas en los compases 280-81 y 284-85.

b) acompañamiento en el piano del tema del *Calmo*, en su sexta transposición, desde el compás 279 al 283.

Handwritten musical score on page 47, numbered 25 in the top left. The score is written on multiple staves, including woodwinds, brass, and strings. Key annotations include:

- 25**: Handwritten number in a box at the top left.
- 47**: Page number at the top right.
- 50000**: A circled number on the first staff.
- 20**: A circled number on the second staff.
- tema del Scherzo**: A circled annotation above a section of the score.
- tema 1<sup>o</sup> trompa**: A circled annotation above a staff.
- tema 3<sup>o</sup> trompa**: A circled annotation above a staff.
- no ord.**: A circled annotation on the bottom left.

The score contains various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings, with several sections circled in red ink.

En el compás 294 se presenta el primer *solo* del *Scherzo*, construido también con las mismas células temáticas, que se estrechan cada vez más en sus entradas, en un ejemplo de *concentración y concisión* constructiva, que tendrá su "contrapunto" en el fragmento inmediatamente posterior.

Así, después del *solo*, Guinjoan presenta el segundo tema del *Scherzo*, a partir del compás 316, expandiendo las células temáticas por la orquesta, logrando así un interesante efecto tímbrico en la presentación del tema, que ha sido generado a partir del tema B del *Agitato* inicial, presentándose como la octava transposición de aquel.

El compositor preparó este fragmento de un modo "eidético" es decir, como un *proceso melódico único*, como si de un *continuum* se tratara, que acompaña siempre a la presentación de la célula principal del segundo tema.

En la partitura, este proceso melódico se realiza mediante una *escritura en células* que, a modo de mosaico, presenta el tema en la orquesta. Después de plantear este contracanto como una única línea sonora - como veremos en el ejemplo-, lo "espacializa" en diferentes instrumentos, otorgándole así, además de una altura y una rítmica determinada, (que ya tenía en su planteamiento de trabajo, como vemos en el ejemplo) un timbre concreto.

Para facilitar la localización de este tema en los diferentes registros instrumentales, lo presentamos primero en una única secuencia, y después en su espacialización tímbrica.

a) segundo tema del *Agitato*, más su esquema instrumental y su ubicación por compases.

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is organized into measures by vertical bar lines. Several elements are circled in red ink, including specific notes and chord symbols. A large red circle containing the number '2' is located at the bottom of the page. The handwriting is in black ink on aged paper.

b) Su escritura en la partitura



Como puede verse, en el segundo tema, juegan un papel fundamental las células temáticas segunda y cuarta.

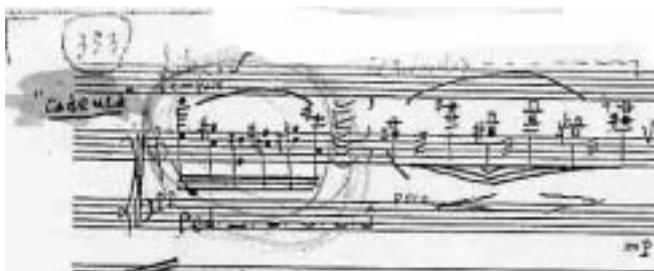
Toda esta parte orquestal se extiende hasta el compás 335, entrando el piano en el siguiente, -con una escritura similar a la del *Vivo* que preludiaba el *Scherzo*. *Sensu lato*, es como una reexposición del material, si bien está construido de un modo totalmente diferente, siguiendo el criterio, tan guinjoaniano, de la transformación en la repetición.

Durante todo este fragmento, el piano permanecerá en silencio, si bien va preparando su intervención, a medida que las células procedentes del segundo tema, combinadas con las intervenciones temáticas más lineales, se van sumando, como ocurre por ejemplo en los compases 332 al 334.

A page of handwritten musical notation for an orchestra, covering measures 332 to 334. The score is written on multiple staves, including woodwinds, strings, and percussion. Several musical motifs are circled in ink, highlighting specific thematic cells. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The page is numbered '332' at the top left and '331' at the top right.

Reaparece el piano en el *Più Animato* del compás 336, con las últimas intervenciones del tema, dando paso así al *Risoluto*, en el que el instrumento solista vuelve con veloces figuraciones rítmicas en fusas, y en el que encontramos ya claramente elementos de tipo reexpositivo.

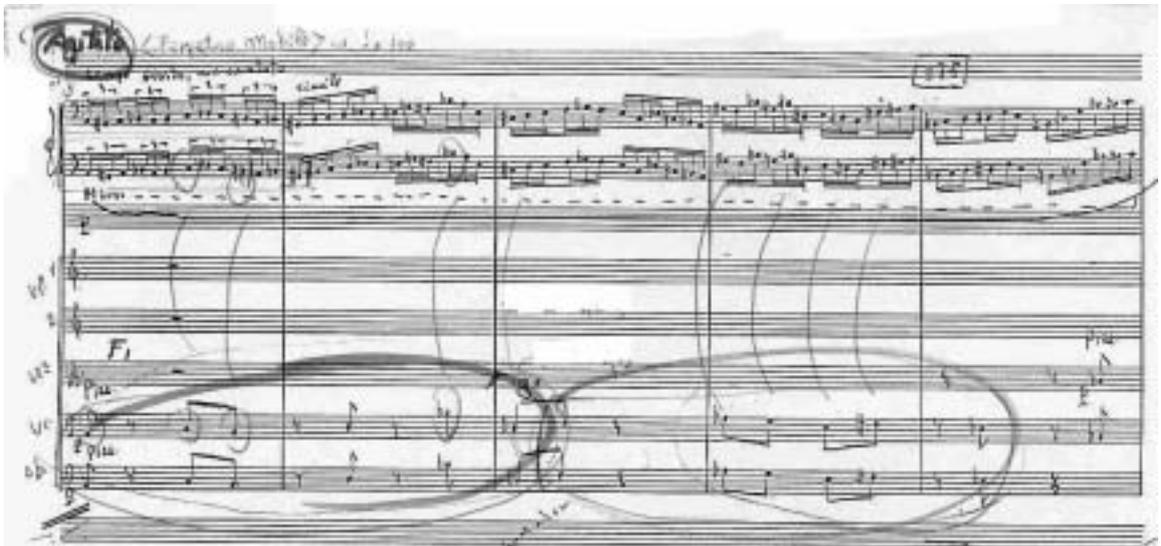
En el compás 353 comienza la *cadenza*, enmarcada en un ambiente expresivo muy diferente a lo que hasta ahora fueron las intervenciones a *solo* del piano. Escrita en un lenguaje muy flexible, ha sido concebida para explotar todas las posibilidades del instrumento solista; en su inicio, en *Libero*, podemos apreciar ya un motivo perteneciente al *Calmo*.



Esta *cadenza* recrea desde el punto de vista motivico y expresivo todos los elementos aparecidos con anterioridad, utilizando como base de apoyo una serie de *clusters* móviles; tras una gran saturación sonora, reaparece la escritura compaseada para dar paso a la orquesta, en un pasaje de enlace iniciado en el compás 354; está construido siguiendo el esquema de anillos, de sonoridad ascendente, que, apoyado por los tremolos del bombo, sostiene las 12 apariciones de los anillos. Los diseños de los timpani en *accelerando*, rápidos e isócronos, anuncian a partir del compás 368 la entrada del cuarto y último movimiento del Concierto.

## 7. *Agitato*

Este movimiento está inspirado, conceptualmente <sup>121</sup>, en la *Sonata para piano en Si bemol menor* Op. 35 de Chopin. El homenaje de Guinjoan se produce porque considera el final de la obra chopiniana como uno de los momentos más brillantes de toda la vanguardia del romanticismo, de ahí que el marco referencial en el que se mueve la obra sea la escritura pianística del maestro polaco. Uno de los aspectos más importantes de este movimiento es, pues, la escritura del instrumento solista, conformada en todo momento a base de tresillos de semicorcheas, que le confiere un ritmo constante e isócrono, común a todo el *Agitato*. Desde su inicio, los violoncellos y los contrabajos reexponen las células temáticas que han originado todo el concierto, como por ejemplo, en el compás 371 donde nos encontramos con la célula primera en su estado original e inmediatamente después, en el 373, la célula tercera; mientras, el piano realiza



una constante ornamentación de estas células, como vemos en el ejemplo.

---

<sup>121</sup> Nos referimos al carácter "conceptual" de la inspiración chopiniana sobre el compositor catalán, porque de ella no se deriva una cita glosada, ni una variación del tema de Chopin, mucho más veloz que el tempo planteado por Guinjoan en su *Agitato*.

Este pasaje encuentra eco en la orquesta, que recrea desde el compás 386 el discurso del piano, en cita exacta en las maderas. Cuando el solista reaparece en el compás 390, lo hace invirtiendo el dibujo de ornamentación con el que se había presentado, como puede verse en el ejemplo. El criterio de homogeneidad se lleva también al ámbito de la duración, con otros tantos 15 compases, de los que vemos parte en el ejemplo.

The image displays a page of handwritten musical notation, likely a score for an orchestra and a soloist. The notation is arranged in two systems of staves. The top system contains approximately 12 staves, and the bottom system contains approximately 10 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The page is numbered '386' at the top right and '390' at the bottom right. The handwriting is dense and detailed, with many annotations and markings throughout the score.

El diálogo entre la orquesta y el piano adquiere en esta parte del concierto un gran relieve, con texturas contrastantes, bien en un discurso lineal como el que acabamos de ver o bien en un sentido más concertante, con una constante presencia e intercambio de las células temáticas, como señalamos en el ejemplo siguiente, localizado a partir del compás 408, donde se puede apreciar la cuarta célula temática, en tercera transposición en el tercer trombón y la tuba, al mismo tiempo que da paso a la escritura de ornamentación, que se encontraba al inicio del *Agitato* en el piano (compás 371), y que ahora se localiza en los violines, transportado a la cuarta, fiel reflejo una vez más del interés por articular los mismos elementos temáticos en diferentes timbres, característica común a toda esta obra.





A partir del compás 465 aparece lo que consideramos la *reexposición* del *Agitato*, ya que resurge el elemento ornamental en el piano dos octavas más agudas que en su presentación, y al mismo tiempo se retoman los motivos temáticos en las cuerdas.

En el compás 480 se da paso a una nueva ambientación que, junto a una acumulación de sonidos pedales en los trombones y la tuba, se basa en un pedal de *mi* en el contrabajo. Este pedal va ascendiendo gradualmente, desde la cuerda más grave, llegando a los violoncellos en el compás 485, de ahí a las violas en el 489, a los violines segundos, en el 491 y a los primeros en el 493 <sup>123</sup>.

En este clima ascensional se llega al compás 495, donde encontramos el punto climático más importante de este movimiento, en el que se vuelven a unir sonidos de las maderas con el motivo del fagot; así se da paso al último *solo* del *Agitato*, marcado ya por el carácter conclusivo de este pasaje.

Ultimo *solo* del piano, compases 497 al 500.

495



<sup>123</sup> Quizás el ejemplo emblemático de utilización ascendente de las líneas sonoras esté en el último movimiento-como aquí- de la novena sinfonía beethoveniana, si bien es un procedimiento muy utilizado por los compositores desde siglos atrás.

Poco a poco, la proliferación de los diseños ornamentales en tresillo van desapareciendo, al mismo tiempo que resurge la cadencia de los compases 79, 83, 87, etc., en un prelude de cierre seccional. A partir del compás 515, deviene la *Coda*, en la que se van sucediendo células de tercera menor, cada vez menos, y más graves, hasta llegar de esta manera, en el compás 525, al fin del único concierto para piano y orquesta escrito por Guinjoan.