



ANÁLISIS DE PAS ENCORE

DEL COMPOSITOR

VALENCIANO RAMÓN

RAMOS VILLANUEVA

(1954-2012)

Héctor Oltra García

Espacio Sonoro. Nº 45. Mayo – Agosto 2018

INDICE

RESUMEN	2
EXORDIO (TESIS DOCTORAL).....	3
I. INTRODUCCIÓN	4
BREVE BIOGRAFÍA DE RAMÓN RAMOS	4
<i>PAS ENCORE</i> EN EL CATÁLOGO <i>H.O.</i> DEL AUTOR	6
CONTEXTO VITAL Y ARTÍSTICO DE <i>PAS ENCORE</i> :	7
TRASCENDENCIA DE <i>PAS ENCORE</i>	9
II. ANÁLISIS DE PAS ENCORE	11
1. TEMÁTICA DE LA OBRA.....	11
2. PARTITURA. ANÁLISIS MUSICAL.....	14
2.1. <i>Pre-composición – Planteamiento y materiales</i>	14
2.1.1 Instrumentación	14
2.1.2. Materiales precompositivos.....	15
2.2. <i>Composición – Estructura formal y realización</i>	28
2.2.1. Estructuración formal de la obra.....	28
2.2.2. Realización detallada:.....	34
2.3. <i>Post-composición - Sinopsis general:</i>	108
3. ESTÉTICA DE <i>PAS ENCORE</i>	113
BIBLIOGRAFÍA.....	115

RESUMEN

Pas encore, obra para cuarteto de cuerda del recientemente desaparecido compositor Ramón Ramos Villanueva (1954-2012), uno de los autores más trascendentes e influyentes del panorama musical valenciano de los últimos 30 años.

El presente artículo, extracto de la reciente Tesis Doctoral de su autor – Héctor Oltra García (2017)–, aborda exhaustivamente el análisis de *Pas encore*, sumergiéndonos detalladamente en la dialéctica musical de una obra que se revela como minuciosamente cuidada en su planteamiento y procedimiento compositivo, profundamente reflexiva en su concepción temática y simbólica, y hondamente expresiva en lo sonoro, y que se alza como uno de los máximos exponentes de la producción ramosiana y de la composición camerística contemporánea valenciana.

Palabras clave: música contemporánea; Valencia; cuarteto de cuerda; Ramón Ramos.

Héctor Oltra García

EXORDIO (TESIS DOCTORAL)

El análisis de *Pas encore* y el resto de informaciones recogidas en el presente artículo responden a extractos de la reciente Tesis Doctoral de su autor, Héctor Oltra García (2017): "EL COMPOSITOR VALENCIANO VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA (1954-2012): BIOGRAFÍA, CATÁLOGO DE OBRA Y FUNDAMENTOS ESTÉTICOS A TRAVÉS DEL ANÁLISIS MUSICAL DE SU OBRA CAMERÍSTICA".

Dicha Tesis Doctoral, dirigida por el Dr. Sixto Manuel Herrero Rodes y codirigida por el Dr. Héctor Julio Pérez López, fue presentada y defendida en acto público en la Universitat Politècnica de València (UPV) el pasado 21 de septiembre de 2017, estando constituido el Tribunal por la Dra. María Fernanda Peset Mancebo, el Dr. Jesús María Gómez Rodríguez y el Dr. Carlos Fontcuberta Llavata. La Tesis obtuvo la calificación de Sobresaliente "Cum Laude" y la proposición para Premio Extraordinario de Doctorado.



La publicación de este extracto de la Tesis en forma de artículo de análisis musical responde al deseo de divulgar públicamente los resultados de la investigación, compartiéndolos y poniéndolos a disposición de la comunidad musical y el público en general, contribuyendo así activamente a la difusión, reconocimiento y puesta en valor de la figura y obra del compositor valenciano Ramón Ramos Villanueva (1954-2012).

Héctor Oltra García

I. INTRODUCCIÓN

Breve biografía de Ramón Ramos

Vicente Ramón Ramos Villanueva ¹ (Alginet, Valencia 1954-2012).
Compositor y docente valenciano.

Tras iniciar sus estudios musicales en Valencia [etapa *Inicios* (1954-1971)], se traslada en 1972, a la edad de 17 años, a Düsseldorf (Alemania), donde reside por diez años [etapa *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983)]. Allí realiza los estudios superiores de Composición y "Live-Elektronik" con el profesor Günther Becker en el *Robert-Schumann-Institut*. Durante estos años asiste además a numerosos cursos, conferencias y festivales de música contemporánea, impregnándose intensamente de los nuevos lenguajes musicales centroeuropeos en el mismo epicentro de su exaltación y en su momento de máxima efervescencia: como la 32^ª y la 33^ª *Hauptarbeitstagung del Institut für Neue Musik und Musikerziehung* en Darmstadt, a las *Wittener Tage für neue Kammermusik* de Witten, al 29^ª y al 30^ª *Internationalen Ferienkurse für Neue Musik* de Darmstadt, y al *Donaueschinger Musiktage* de Donaueschingen, teniendo contacto y trabajando durante este periodo de formación con compositores como Mauricio Kagel, György Kurtág, György Ligeti, Gerard Grisey, Hans-Peter Haller, Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm, Salvatore Sciarrino, Tristan Murail y Brian Ferneyhough, entre otros. Compone entonces obras destacadas como *Declinaciones* (1973) [H.O. nº 01],² *Pas encore* (1979) [H.O. nº 16], *Pentáfono* (1979) [H.O. nº 18] o *Y en el centro (había algo) como cuatro seres* (1983) [H.O. nº 29].

¹ Conocido profesionalmente en el mundo de la música como Ramón Ramos, nombre con el que aparecen firmadas gran parte de sus obras.

² Dicha referencia numérica hace alusión al número de catálogo asignado a la obra de Ramón Ramos citada, establecido en el *CAPÍTULO 2, 2.2. RESULTADO: CATÁLOGO H.O. DE LAS OBRAS DE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA (VERSIÓN PRINCIPAL, CRONOLÓGICO Y DETALLADO EN FICHAS)* de mi Tesis Doctoral (OLTRA, 2017: 341-509).

Héctor Oltra García

De regreso a España (Alginet, Valencia) en abril de 1983 [etapa Retorno (1983-1989)], entra en contacto con los núcleos musicales valencianos y contribuye activa y decisivamente junto a otros compositores como Enrique Sanz-Burguete, César Cano, José Antonio Orts, Rafael Mira, Joan Cerveró, Emilio Calandín y Gregorio Jiménez, entre otros, a la difusión y consolidación de la música contemporánea en una sociedad valenciana por aquel entonces muy ajena y alejada de los nuevos lenguajes musicales. Compone entonces obras destacadas como *Ricercare* (1986) [H.O. nº 43] o *Das aufwachen des Gregor Samsa* (1989) [H.O. nº 51].

En 1990 [etapa *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997)] obtiene mediante concurso oposición de la Cátedra de Composición, Instrumentación y Formas Musicales en el *Conservatorio Superior de Música "Oscar Esplà"* de Alicante. Consolida entonces su madurez compositiva con importantes obras como *Passacaglia* (1991) [H.O. nº 53], el *Concierto para violoncello y orquesta* (1991) [H.O. nº 54] o *Tétrade* (1997) [H.O. nº 67].

En 1998 [etapa *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007)] se traslada al *Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo"* de Valencia, ocupando la Cátedra de Composición, y continua su labor compositiva con importantes obras como *Poculum amoris* ([2001]) [H.O. nº 75], *Codex Aureum* (2001) [H.O. nº 76], *Les Furies i Final* ([2004]) [H.O. nº 83] o *Remor de claredats* (2005) [H.O. nº 85].

En 2008, con la evidenciación de los síntomas de la enfermedad de Alzheimer, Ramón Ramos se ve forzado a abandonar su labor artística y docente [etapa *Retiro y despedida* (2008-2012)], falleciendo el 14 de marzo de 2012 a la edad de 57 años. Tras su fallecimiento se sucedieron numerosos emotivos actos de homenaje al compositor: ENSEMS, Club Diario Levante, Alginet (Valencia), etc....

Héctor Oltra García


Ramón Ramos supone para la música contemporánea valenciana de los últimos 30 años una figura de trascendente relevancia e influencia: sirvió de correa de transmisión trayendo los nuevos lenguajes musicales de las vanguardias centroeuropeas de finales del siglo XX a Valencia y contribuyó a consolidar la música contemporánea en Valencia. Su obra es una valiosa aportación musical y estética al ámbito de la composición valenciana. Y desde su cátedra de composición en los Conservatorios Superiores de Alicante y Valencia ejerció una notable influencia sobre las últimas generaciones de compositores valencianos, entre los que encontramos a Sixto Manuel Herrero, Voro García, Andrés Valero-Castells, Carlos Fontcuberta, José Miguel Fayos, Iván Escudero, Héctor Oltra García, entre otros.

***Pas encore* en el Catálogo H.O. del autor**

Se expone a continuación la ficha detallada de catalogación referente a la obra ***Pas encore*** (1979) [H.O. nº 16], recogida en la Tesis Doctoral de Héctor Oltra García (2017: 373-374) sobre el compositor Ramón Ramos:

OBRA	
TÍTULO: PAS ENCORE	CATÁLOGO H.O. nº:
OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	16
FECHA DE COMPOSICIÓN (Año / mes / día-s): 1979 / II / 16 – 1978 / X / 23	LUGAR DE COMPOSICIÓN: DÜSSELDORF (ALEMANIA)
ETAPA ARTÍSTICA: <i>Düsseldorf (Alemania) (1972-1983): 2. Robert-Schumann-Institut (1975-1983)</i>	
PLANTILLA: Cuarteto de cuerda clásico: Violín I. Violín II. Viola. Violonchelo.	GÉNERO: CAMERÍSTICO CUARTETO CLÁSICO
DURACIÓN TOTAL (aproximada): 11'05"	
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]	
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: Inspirado en escritos sobre la muerte del psicólogo y médico Carl Gustav Jung.	
ENCARGO: Sufragado por el <i>Ensemble Rheinische Bach-Collegium</i> de Düsseldorf. [Fuente: (ZUCKMANTEL, 1980: [s.p.])].	
DEDICATARIO (Inscripción literal): <i>In memoriam Rafael Ramos</i>	

Héctor Oltra García

PARTITURA	
<p>INCIPIT:</p>	
<p>¿PARTITURA RECUPERADA POR LA TESIS DOCTORAL (ARCHIVO DIGITAL)?:</p>	
<p>SI</p>	
<p>EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]</p>	
INTERPRETACIÓN	
<p>ESTRENO: -1980/XI/2. Ensemble <i>Rheinische Bach-Collegium</i> de Düsseldorf: Klaus Peter Diller, violín I; Eva Dornënburg, violín II; Hartmut Frank, viola; Fl. Meyer-Langefeld, violonchelo. (Düsseldorf). IX "Drei mal neu". Neanderkirche. [Fuentes: (Dossier del Ciclo "Drei mal neu"; ZUCKMANTEL, 1980: [s.p.]).</p>	
<p>OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS: -1988/V/4. Cuarteto Arditti. (Valencia). X ENSEMS. Paraninfo de la Universitat de València. [Fuente: (RUVIRA, 2004: 143)].</p>	
<p>GRABACIONES: -ARDITTI STRING QUARTET, The. (1990). <i>Cinq Quatuors Espagnols</i> [Grabación sonora]: <i>The Arditti String Quartet Edition</i>. Paris: Disques Montaigne. Pista 3, Ramón Ramos, Pas encore.</p>	
NOTAS	
<p>NOTAS:</p>	

Contexto vital y artístico de *Pas encore*:

La obra fue compuesta entre el 23 de octubre de 1978 y el 16 de febrero de 1979 en Düsseldorf (Alemania), bajo encargo del *Rheinische Bach-Collegium* de Düsseldorf. *Pas encore* se estrenó el domingo 2 de noviembre de 1980 en la *Neanderkirche* [Iglesia evangelista] de Düsseldorf, en el primer concierto del Ciclo de música contemporánea "*Drei mal neu*", que llevó el título de "*Neue Streichquartette*" ["Nuevos cuartetos de cuerda"], y fue interpretada por el cuarteto de cuerda del *Ensemble Rheinische Bach-Collegium*, integrado por los

Héctor Oltra García

músicos: Klaus Peter Diller, violín I; Eva Dornenburg, violín II; Hartmut Frank, viola; y Fl. Meyer-Langefeld, violonchelo. Completaron el programa de concierto las obras: *au printemps* para flauta sola, de Wilfried Danners, y los cuartetos de cuerda *Aspekte II* de Albert Gohlkes, *Ausklang* de Raimund Jülich y el *Streichquartett Nº 2* de Dimitri Terzakis.

La obra se enmarca en su etapa de residencia en Düsseldorf (Alemania), concretamente en su segunda subetapa (1975-1983), según las etapas artístico-vitales de Ramón Ramos delimitadas en mi Tesis Doctoral sobre el compositor:

1. **Inicios** (1954-1971)
2. **Düsseldorf** (Alemania) (1972-1983)
 - 2.1. **Primeras influencias** (1972-1975)
 - 2.2. **Robert-Schumann-Institut** (1975-1983)
3. **Retorno** (1983-1989)
4. **Madurez y consagración: 1.** Alicante (1990-1997)
5. **Madurez y consagración: 2.** Valencia (1998-2007)
6. **Retiro y despedida** (2008-2012)

Este período artístico concreto en la vida de Ramón Ramos está protagonizado por la realización de los estudios oficiales de composición en el *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf, de la mano del Profesor Günther Becker, marcado por un riguroso adiestramiento metodológico compositivo hacia los nuevos lenguajes musicales centroeuropeos, predominantes en la Alemania de aquel tiempo: Serialismo, Serialismo integral, Postserialismo, Música concreta, Música aleatoria, y Música electrónica y Electroacústica. De este modo, la etapa está caracterizada por la asimilación en el pensamiento creativo del compositor de un comportamiento artístico de índole organizada que tiende a desarrollarse bajo premisas de orden, lógica y coherencia, adoptando *manuales* compositivos premeditados, bien estándares o bien de configuración propia. A su vez, en esta

Héctor Oltra García

etapa, también es notable la práctica de un Experimentalismo enfocado hacia un Bruitismo tímbrico mediante el uso de numerosas técnicas instrumentales extendidas. Estas influencias académicas, sumadas a la intensa inmersión del compositor en la efervescente vida artística y musical alemana, dejarán desde este temprano momento en Ramón Ramos una impronta estética que permanecerá imborrable el resto de su carrera musical.

Trascendencia de *Pas encore*

Pas encore es, sin lugar a duda, una de las obras cumbre de la producción ramosiana. Es considerada una de las obras más significativas y representativas de la música de Ramón Ramos, no solo de su corpus camerístico sino de toda su producción musical. Muestra de ello es la consideración y admiración con la que en la comunidad musical contemporánea valenciana se hace siempre referencia a esta obra. El compositor valenciano Voro García afirmaba que "no sería compositor de no haber conocido al autor del cuarteto de cuerda *Pas encore*" (GALIANA, 2012). La obra es siempre especialmente citada en las diversas publicaciones del musicólogo valenciano Josep Ruvira: *Compositores contemporáneos valencianos* (1987), *La música desde 1950 hasta la actualidad. Las nuevas tendencias musicales* (1992), o en su voz redactada Ramos Villanueva, Vicente Ramón para el Volumen 9 del *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana* (2002). También es motivo en la revista *Tradama* nº 1 de un breve artículo publicado por Daniel Charles (1995) «*Pas encore*»: *La fragmentació brutal i la passivitat eterna, o el pas de la vida a la mort segons el músic valencià*. Y es comentada brevemente en el artículo *La obra musical del compositor valenciano Ramón Ramos* de Rosa María Espert (1989), publicado en la revista *Música y Pueblo* nº 56. Incluso la obra llega a ser objeto en la literatura gris de una interesante aproximación analítica como parte del inédito Trabajo Fin de Carrera de José Miguel Fayos Jordán (2006), alumno de composición de Ramón Ramos. En cualquier caso, lo significativo de la obra me instó a abordar en mi Tesis Doctoral

Héctor Oltra García

la realización de mi propio análisis exhaustivo y en profundidad, ahora desde mis criterios y enfoque personal.

El propio Ramón Ramos calificaba *Pas encore* como una de sus composiciones más hondas, sentidas y personales, y confesaba el íntimo significado de la obra: "Precisamente es la obra que yo vi más personal que tengo, porque habla precisamente de la muerte, o está dedicada a la memoria de mi padre",³ lo que también hace de ella una partitura de obligatoria referencia analítica.

La obra fue una de las especialmente escogidas por el autor para ilustrar la conferencia sobre su propia música, que impartió en el Club Diario Levante de Valencia en el año 2000, titulada *Del manual serial al tratado de la expresión estructurada*. Del mismo modo que la obra fue especialmente seleccionada por el propio compositor para su conferencia, *Pas encore* es objeto de este exhaustivo análisis por ser una partitura imprescindible e ineludible, representativa e ideal para llegar a entender su intensa etapa de formación artística *Düsseldorf (Alemania): 2. Robert-Schumann-Institut (1975-1983)*, y a través de cuyo análisis en profundidad se arroja una valiosa luz sobre los procedimientos compositivos, el lenguaje musical y la postura estética adoptada por el autor en esta incipiente y trascendente etapa vital y creativa.

Otra muestra de la trascendencia de esta obra fue su interpretación el 4 de mayo de 1988 en el marco del *X ENSEMS Festival Internacional de Música Contemporánea de Valencia*, en el paraninfo de la *Universitat de València*, donde fue magníficamente interpretada por el prestigioso *Arditti Strig Quartet* de Londres, una de las agrupaciones camerísticas de extraordinaria categoría y más aclamadas a nivel internacional del momento. Y poco después, en 1990, el mismo

³ Transcripción literal de un fragmento de la grabación en directo de la conferencia impartida por Ramón Ramos sobre su música, el 17 de enero de 2000, en el Club Diario Levante de Valencia: "*Del manual serial al tratado de la expresión estructurada*".

Héctor Oltra García

Arditti Strig Quartet la grabaría para la discográfica parisina Disques Montaigne en su CD *Cinq Quatuors Espagnols* (ARDITTI, 1990), junto a cuartetos de cuerda de Luis de Pablo, Rafael Ángel Mira, Tomás Marco y Cristóbal Halffter, principales figuras del panorama musical contemporáneo español del momento.

II. ANÁLISIS DE PAS ENCORE

1. Temática de la obra

Ramón Ramos: "[...] yo creo que es una obra horrible desde el punto de vista de... de... de concepto, porque habla de la muerte."⁴

Entre las aportaciones de mi Tesis Doctoral sobre Ramón Ramos se encuentra la recuperación y conservación transcrita de una grabación⁵ de la conferencia que el autor impartió sobre su música el 17 de enero del año 2000 en el Club Diario Levante de Valencia, titulada *Del manual serial al tratado de la expresión estructurada*. En esta conferencia el mismo compositor se pronunciaba sobre la obra que nos ocupa. Dejemos pues que sea el propio Ramón Ramos el que lo explique, rescatando las palabras que pronunció sobre el origen y la temática de *Pas encore*:

[...] habla precisamente de la muerte, o está dedicada a la memoria de mi padre, y habla de una cosa... de una cita de Carl Gustav Jung, un psicólogo alemán⁶, que eh... habla de que la muerte tiene dos caras –yo creo que eso lo hemos pensado todos también alguna vez, seguro– eh... por una parte es una terrible brutalidad, ¿no?, viene la muerte y se pierde la vida, y por otra parte es la... la conjunción de eh... la vida prácticamente eh... busca,

⁴ Transcripción literal de un fragmento de la grabación en directo de la conferencia impartida por Ramón Ramos sobre su música, el 17 de enero de 2000, en el Club Diario Levante: *Del manual serial al tratado de la expresión estructurada*.

⁵ Grabación muy amablemente facilitada por el compositor valenciano Gregorio Jiménez, íntimo amigo de Ramón Ramos.

⁶ Carl Gustav Jung (1875-1961). En realidad es suizo.

Héctor Oltra García

o encuentra, la otra parte que le faltaba, la que le faltaba. Esa es la i... la obr...
la idea general del... del cuarteto de cuerda.

[...]

La idea original surge de una cita del psicólogo alemán⁷ Carl Gustav Jung extraída de su libro "Froine Erinnerungen und Gedanken"⁸, eh! perdón! "Sueños, recuerdos y pensamientos"⁹. Es lo que he dicho antes, en el citado libro hay un apartado dedicado a la vida después de la muerte en la que se podía leer, pues, lo que más o menos se ha adelantado del libro este antes: "La muerte es una terrible brutalidad no solo como suceso físico, si no más todavía como hecho o suceso psíquico. Desde otro punto de vista aparece la muerte como un suceso de júbilo", un..., como dice él, un *Mysterium Coniunctionis*, o sea, la unión del alma con el cuerpo, que es lo que ésta siempre había buscado, la mitad que le faltaba.

[...]

Yo sí que creo eh... que lo que te incita a componer una obra es un elemento externo a la música. ¿Está claro, no?. Yo cuando leí ese libro [*resopla*], uh... es cuando, yo a mí..., yo cuando leí ese libro me quedé... como si lo hubiera escrito, esa cita, como si eh... lo hubiera escrito Jung para mí, ¿no?. Yo dije... *joer*... eh... eh... Yo estaba hm... abatido por la muerte de mi padre. Entonces lle... llega uno y me dice: "No... eso sí, por una parte es una brutalidad, pero por otra parte es lógico". Lo compensamos siempre. "Eh, qué putada", nos dice, ¿no?. Pero después dice: "Ah! no. Pero es lógico, ¿no?. Tu llegas a una edad y te tienes que morir y llegas a la...". Y entonces, pues eso me hizo que yo compusiera esa obra.¹⁰

La cita, el pasaje del libro de Jung al que hace referencia Ramón Ramos en su conferencia es literalmente el siguiente:

⁷ *Idem.*

⁸ Se refiere al libro *Erinnerungen Träume Gedanken*.

⁹ La traducción registrada del libro al español es "Recuerdos, sueños, pensamientos".

¹⁰ Transcripción literal de un fragmento de la grabación en directo de la conferencia impartida por Ramón Ramos sobre su música, el 17 de enero de 2000, en el Club Diario Levante: *Del manual serial al tratado de la expresión estructurada*.

Héctor Oltra García

Ciertamente la muerte es una terrible brutalidad —no hay que dejarse engañar acerca de esto— no sólo como acontecimiento físico, sino mucho más aún como psíquico: un hombre es destrozado y lo que permanece es el glacial silencio de la muerte. Ya no existe más esperanza de relación alguna, pues todos los accesos se han roto. Hombres a los que se desearía una larga vida desaparecen a mitad de su vida y hombres inútiles alcanzan una avanzada edad. Esto es una cruel realidad que no debe paliarse. La brutalidad y arbitrariedad de la muerte puede amargar a los hombres hasta el punto de que concluyan que no existe Dios misericordioso alguno, ni justicia ni bondad.

Sin embargo, bajo otro punto de vista, la muerte aparece como un suceso alegre. *Sub specie aeternitatis* es una boda, un *Misterium Coniunctionis*. El alma alcanza, por así decirlo, la mitad que le falta, alcanza su plenitud. (JUNG, 2002: 368- 9).

La obra nace pues con la necesidad del compositor por expresarse tras el impacto emocional provocado por la lectura de Jung en relación a la prematura y trágica muerte de su padre, lo que Ramón Ramos lleva a la obra musical plasmado mediante la traducción metafórico-sonora de esas dos visiones en el pensamiento de Jung tan antagónicas y a la vez tan propincuas sobre la muerte: la brutalidad de la muerte y el júbilo de la vida eterna como dicotomías de un mismo todo.

Esta temática tan honda carga la obra de simbolismo e inspira directa y decisivamente su resultado sonoro, influyendo no solo conceptualmente en el lenguaje y en la estética de la obra, sino que, como veremos, señala la elección de los materiales musicales precompositivos y participa incluso en la determinación de la forma musical de la obra.

Y en cuanto al título de la obra, la partitura guarda en su última página, en su final, una apostilla escrita en francés, de la que la obra toma su denominación: *Je ne cherche pas la mort..... pas encore* [Yo no busco la muerte..... todavía no].

Héctor Oltra García

2. Partitura. Análisis musical

2.1. Pre-composición – Planteamiento y materiales

A continuación se abordarán los planteamientos iniciales previos a la composición de la obra, programados por el autor.

2.1.1 Instrumentación

La instrumentación de la obra es un cuarteto de cuerda clásico:

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

El cuarteto de cuerda clásico es una de las formaciones instrumentales con mayor tradición y más relevantes de la música de cámara de todos los tiempos, y en el siglo XX, a diferencia de otros géneros camerísticos tradicionales, su práctica no sólo se mantiene ante el pluralismo estilístico sino que se ve rejuvenecida:

The stylistic pluralism of 20th-century music had its effect on chamber works [...]. Traditional chamber genres (sonatas, piano trios etc.) survived to varying extents and in new conceptual guises, with only the string quartet enjoying something of a rejuvenation in the hands of Bartók (whose quartets rival those from Beethoven's late period in intellectual rigour, emotional intensity and frequency of performance), Shostakovich, Janáček, Britten, Tippett, Ligeti and Carter. Such works clearly suggest that the quartet has maintained its magnetism as a vehicle for the concentrated expression of a composer's innermost thoughts. (BASHFORD, [s.f.]: en línea).

Lo que hace de esta formación –consciente de ello el autor– el vehículo ideal para la honda carga dramática y emocional de la obra de Ramón Ramos.

Héctor Oltra García

La formación ofrece al compositor, por un lado, una sonoridad y una tímbrica uniforme y compacta, y por otro, el amplio conocimiento técnico de la cuerda de Ramón Ramos –recordemos que era violonchelista– le lleva a poder ampliar las posibilidades tímbricas de la formación mediante el empleo de técnicas extendidas y usos experimentales no ordinarios.

2.1.2. Materiales precompositivos

– Escritura

El compositor opta para la obra por una escritura no compaseada tradicionalmente. Las líneas divisorias discontinuas suponen una guía para facilitar tanto la lectura de cada intérprete como la coordinación entre estos, comprendiendo regularmente el valor de ♩ = 52 tomado como referencia constante. La razón de que el autor haya optado por este medio de escritura y no por el compás tradicional sugiere implícitamente cierto alivio de la rigidez rítmica de la interpretación tanto en las líneas individuales como en la coordinación general, ayudando a la concepción textural de la obra que huye en todo momento de la evidencia del pulso.



Héctor Oltra García

– Tímbricas

Estrechamente relacionada con la temática, la tímbrica se convierte, inspirada por el simbolismo de la obra, en un parámetro precompositivo programado por el autor. Mediante la tímbrica instrumental, Ramón Ramos trata de reflejar las dos visiones sobre la muerte expresadas por Carl Gustav Jung: la brutalidad de la muerte y el júbilo de la vida eterna como dicotomías de un mismo todo.

De este modo, por un lado, está sonoramente metaforizada la brutalidad de la muerte a través de un timbre distorsionado y roto, transfigurado en una sonoridad bruitista. Esta calidad sonora se obtiene alejándose del uso convencional de los instrumentos mediante la práctica de técnicas instrumentales extendidas que ofrecen al compositor una amplia gama de sonidos distorsionados. Las diversas técnicas extendidas empleadas en la obra por Ramón Ramos están basadas en el manejo del arco con presiones extremas (máxima y mínima), puntos de contacto entre arco y cuerda (*col·legnos*, *sul ponticello* y *sul tasto*), pizzicatos con mano derecha (ordinario y Bartók), mano izquierda (armónicos, percusión, vibrato), pudiéndose además combinar varios de estos efectos simultáneamente. Todas estas técnicas y su escritura vienen convenientemente especificadas, tanto en español como en alemán, en la primera página de la partitura, dedicada a las indicaciones:

Héctor Oltra García

INDICACIONES

◊ = Colocar el dedo ligeramente sobre la cuerda (presión similar a la del armónico). En las posiciones propias de los armónicos naturales, apagar la vibración de la cuerda con varios dedos para evitar estos. (arco o pizz; si es pizz, "pizz étouffe")

x = Percusión con los dedos de la mano izquierda.

◊ = mínima presión del arco sobre las cuerdas

♯ = máxima presión del arco sobre las cuerdas (distorsionando el sonido). Siempre al talón

~~~~ = vibrato lento (intervalo de  $\frac{1}{4}$  de tono)

c.l.b. = col legno battuto  
 c.l.t. = col legno tratto  
 s.p. = sul ponticello  
 st. = sul tasto  
 p = pizz Bartók

El propio Ramón Ramos se refería así sobre del sonido distorsionado mediante máxima presión de arco:

La estructura de Pas encore eh..., ahí utilizo dos eh... sonidos, utilizo una... un sonido que es, lo que yo denominé entonces como sonido roto, y es... pues es una brutalidad, es el... el tomar el arco con la mano derecha y hacer sobre el instrumento convencional, violín, violonchelo, una máxima presión que suena... suena terrible, suena brutal, suena muy fuerte, ¿no?<sup>11</sup>

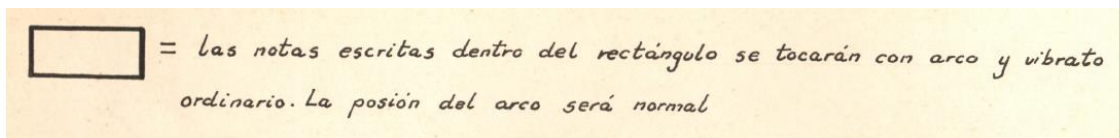
Esta tímbrica bruitista de sonidos distorsionados-rotos es la que se impone y predomina en toda la obra.

Y por otro lado, mediante el timbre puro, el sonido ordinario de los instrumentos de cuerda, interpretados con arco en posición normal y vibrato

<sup>11</sup> Transcripción literal de un fragmento de la grabación en directo de la conferencia impartida por Ramón Ramos sobre su música, el 17 de enero de 2000, en el Club Diario Levante: *Del manual serial al tratado de la expresión estructurada*.

Héctor Oltra García

ordinario, se metaforiza sonoramente la idea de Jung sobre el *Misterium Coniunctionis* y el júbilo de la vida eterna. El sonido ordinario, de presencia muy restringida a detalles puntuales pero de trascendencia muy significativa en la obra, es indicado en la partitura enmarcado dentro de un rectángulo para resaltar su importancia a la vez que para facilitar su distinción en la lectura.



Los diferentes timbres antagónicos no son empleados con una intención exploratoria o como un juego experimental sonoro, sino que tienen un fin expresivo, metafórico, espiritual y poético, encontrando su empleo origen y justificación en su estrecha asociación con la simbología. Así pues, la tímbrica sostiene decisivamente la carga expresiva de la obra, convirtiéndose en su parámetro sonoro y constructivo más llamativo y trascendental.

– Silencio y teatralidad

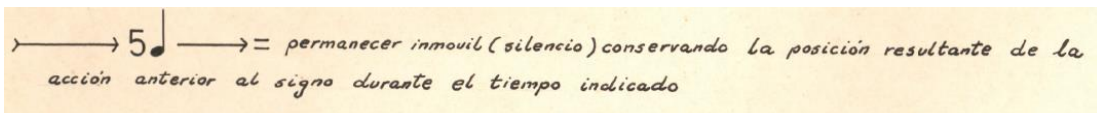
Del mismo modo que la tímbrica, el silencio también tiene en la obra una significación simbólica claramente ligada a las palabras de Jung (2002: 368): “Ciertamente la muerte es una terrible brutalidad [...]: un hombre es destrozado y lo que permanece es el glacial silencio de la muerte”. El silencio tiene, desde el mismo momento del inicio de la obra, una presencia muy destacada como elemento articulador y expresivo, haciendo un uso especial de él de modo coordinado y simultáneo por el *tutti* instrumental, lo que constituye un frío sonoro de una gran carga dramática.

Además, al dramatismo del silencio en el plano auditivo, Ramón Ramos adjunta un gesto de teatralidad visual, consistente en solicitar que los intérpretes

Héctor Oltra García

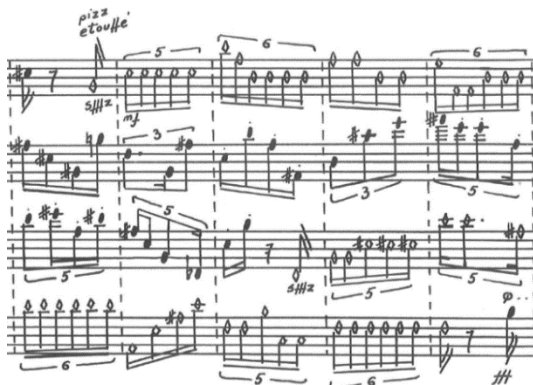
congelen su gesto y se mantengan totalmente inmóviles durante el silencio, lo que aumenta el impacto dramático del gesto elevándolo también al plano visual.

Esta demanda es especificada en la partitura mediante indicación gráfica, convenientemente explicada en la página de indicaciones:



– Rítmica

Los recursos precompositivos rítmicos se plantean en líneas generales a partir de la idea de fundamental de huir de la evidencia de la pulsación en beneficio de una masa sonora no rígida y en evolución. Esta idea está ligada a la adopción del método de escritura seleccionado para la obra, y es el motivo principal por el cual la obra prescinde del compás y de la escritura clásica. La traducción de esta idea en gran parte de la partitura se plasma rítmicamente huyendo del pulso y de la coincidencia simultánea de medidas, y a través de crear una polirritmia constante basada en la combinación y superposición casi permanente de medidas ordinarias derivadas de la pulsación con medidas derivadas de grupos de valoración especial equivalentes a un tiempo: tresillo, quintillo, seisillo y septillo, regulares e irregulares.



Héctor Oltra García

– Complejo interválico

Dejando ya al margen el simbolismo, a nivel técnico la obra focaliza gran parte de su procedimiento compositivo en el manejo de la interválica como sistema constituido para controlar una atonalidad casi libre.

Para llevar a la práctica este enfoque, Ramón Ramos configura un complejo interválico (**col.**) limitado y concreto con el que enmarcar y organizar de manera controlada su procedimiento compositivo. Este complejo interválico está constituido por relaciones interválicas básicas que posteriormente pueden ser expresadas en la práctica en cualquiera de sus posibles clasificaciones, complementarias o invertidas, de extensión simple (hasta la 8ª) y compuesta (mayores que la 8ª), y sin tener en cuenta su dirección (ascendente o descendente). Las relaciones interválicas básicas seleccionadas para constituir el **col.** son:

- **Semitono/cromatismo**
- intervalo **Justo**
- **Tritono**

Y su uso puede desarrollarse en diferentes expresiones prácticas:

| COMPLEJO INTERVÁLICO ( <b>col.</b> ) |                                               |                                 |
|--------------------------------------|-----------------------------------------------|---------------------------------|
| Relación interválica básica          | Expresiones prácticas<br>(intervalos simples) | Nº de semitonos<br>(en base 12) |
| <b>Semitono/cromatismo</b>           | <i>Semitono diatónico</i>                     | <b>1</b>                        |
|                                      | <i>Semitono cromático</i>                     |                                 |
|                                      | <i>8ª Aumentada</i>                           |                                 |
|                                      | <i>7ª Mayor</i>                               | <b>11</b>                       |
| <i>8ª Disminuida</i>                 |                                               |                                 |
| Intervalo <b>Justo</b>               | <i>4ª Justa</i>                               | <b>5</b>                        |
|                                      | <i>5ª Justa</i>                               | <b>7</b>                        |
| <b>Tritono</b>                       | <i>4ª Aumentada</i>                           | <b>6</b>                        |
|                                      | <i>5ª Disminuida</i>                          |                                 |

Héctor Oltra García

La elección de las tres relaciones interválicas básicas, a la vez que limita y enmarca los recursos, nutre de amplias posibilidades tanto a nivel melódico horizontal como a nivel armónico vertical: el semitono/cromatismo ofrece la disonancia absoluta, el intervalo Justo la consonancia perfecta, y el Tritono el intervalo neutro.

El uso práctico del **col.** podrá ser aplicado en diversos procedimientos compositivos de todo tipo:

- En la construcción horizontal melódica, a través de la concatenación de intervalos, pudiendo aplicarse libremente o de forma serializada (**serie interválica: sl.**).
- Verticalizada, superponiendo intervalos para la formación de agregados armónicos (complejo de **acordes interválicos: acl.**)
- Constructivamente, diseñando la interválica en los procedimientos contrapuntísticos.

En cuanto a la aplicación del **col.** en la construcción horizontal melódica, Ramón Ramos construye una **serie interválica** de 22 componentes (**sl.<sup>(1-22)</sup>**) derivada de la serialización, o sea, del establecimiento de una ordenación-organización concreta de los componentes del **col.**, que se expresa a continuación a través del número de sus semitonos:

|                  |           |           |           |           |           |           |           |           |           |           |           |
|------------------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| $sl.^{(1-22)} =$ | <i>1</i>  | <i>2</i>  | <i>3</i>  | <i>4</i>  | <i>5</i>  | <i>6</i>  | <i>7</i>  | <i>8</i>  | <i>9</i>  | <i>10</i> | <i>11</i> |
|                  | 6         | 11        | 6         | 11        | 5         | 7         | 6         | 6         | 6         | 11        | 7         |
|                  | <i>12</i> | <i>13</i> | <i>14</i> | <i>15</i> | <i>16</i> | <i>17</i> | <i>18</i> | <i>19</i> | <i>20</i> | <i>21</i> | <i>22</i> |
|                  | 6         | 5         | 7         | 11        | 5         | 11        | 6         | 11        | 5         | 5         | 11        |

Esta **sl.<sup>(1-22)</sup>** será utilizada con cierta recurrencia en la obra, pero sin desempeñar un protagonismo absoluto y sin llegar a convertirse en un tema

Héctor Oltra García

principal, ya que no estamos ante una obra serial, y su utilización será llevada a cabo como un recurso particular más.

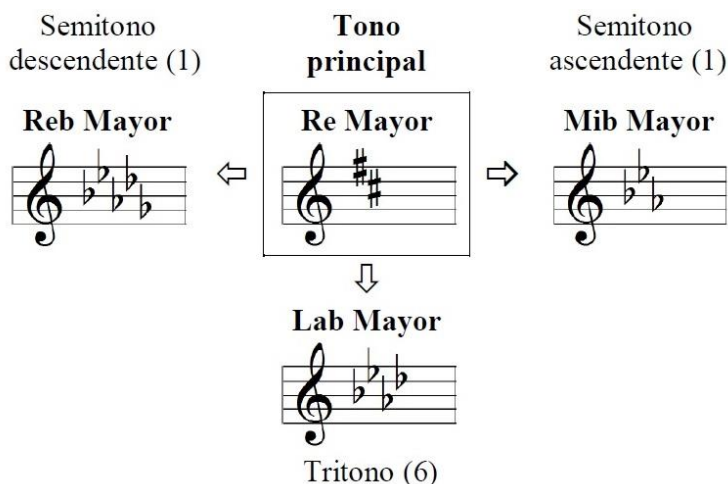
– Atonalidad-tonalidad:

La obra da cabida al uso tanto de la atonalidad como de la tonalidad. El empleo de estos dos sistemas divergentes está de nuevo justificado por su asociación a la simbología de la obra, lo que en consecuencia también los vincula a las dos tímbricas confrontadas, que a su vez tienen origen en la simbología.

La **atonalidad** está asociada simbólicamente a la brutalidad de la muerte, y se expresa instrumentalmente a través de la sonoridad bruitista del timbre distorsionado y roto. Compositivamente, la atonalidad es controlada mediante el **complejo interválico (col.)** y se expresa a través de su interválica y de todos sus materiales derivados, melódicos, armónicos, contrapuntísticos y texturales.

Y la **tonalidad** representa simbólicamente el *Misterium Coniunctionis* y el júbilo de la vida eterna, y se expresa instrumentalmente con plenitud a través del timbre puro y sonido ordinario, aunque en gran medida se encuentra también sumergida bajo la distorsión tímbrica que la difumina. Compositivamente, la tonalidad está protagonizada por un centro tonal principal localizado en **re mayor**. Este centro tonal convive además con otras tonalidades de 2º orden vinculadas a re, y que surgen precisamente para desfocalizar y descentrar la atención sobre el centro tonal principal de re mayor. Estas otras tonalidades se sitúan con este preciso fin en las antípodas tonales del tono principal:  $la\flat$  mayor, al tritono de re mayor; y  $mi\flat$  mayor y  $re\flat$  mayor, respectivamente semitonos ascendente y descendente respecto al tono principal de re mayor. Es curioso observar también aquí la influencia del **col.** que rige la atonalidad sobre la relación interválica existente entre el tono principal de re mayor y las tonalidades descentralizadoras de 2º orden: al tritono (6 semitonos) y al semitono/cromatismo (1 semitono), dos de las tres relaciones interválicas básicas del complejo interválico.

Héctor Oltra García



La tonalidad, tanto para el tono principal como para los de 2º orden, se expresa a través de enlaces acordísticos cadenciales y texturas armónicas, en muchas ocasiones en discursos texturales armónicos que evolucionan de unas a otras o incluso directamente mezcladas, lo que todavía dificulta más su afloramiento y la evidencia de su percepción.

En la obra, del mismo modo que prima el sonido bruitista-distorsionado-rotó, que se impone sobre el sonido ordinario-puro, también prima la atonalidad, que se impone a la tonalidad, que es tratada como un recurso expresivo y conceptual, en ningún momento de modo injustificado o como expresión de un Neoclasicismo. El uso de ambos sistemas está programado de modo que durante el transcurso de la obra vaya emergiendo paulatinamente la tonalidad de entre el dominio absoluto de la atonalidad, hasta llegar la tonalidad a evidenciarse con total nitidez hacia el final de la obra, pero sin estarle permitido llegar a imponerse nunca del todo, ni siquiera en el final de la obra.

– Complejo acordístico

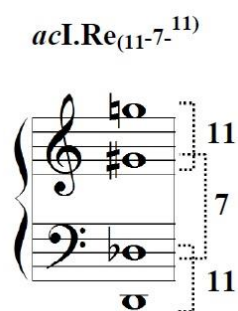
El complejo acordístico está integrado por varios acordes de índole diversa, derivados de los materiales precompositivos establecidos, que aparecen en la obra con clara identidad acordística.



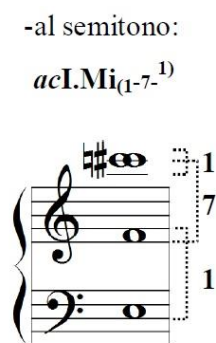
Héctor Oltra García

Por un lado, encontramos los **acordes interválicos (acl.)** surgidos de la superposición verticalizada de componentes procedentes del complejo interválico (**col.**) para la formación de agregados armónicos. Dos son los acordes principales configurados a partir de este material:

– Acorde compuesto por la superposición interválica 11–7–11 del **col.**, y que además se genera sobre re, centro tonal principal de la obra:



–Acorde compuesto por la superposición interválica 1–7–1 del **col.**, que aparece con recurrencia en la obra generado sobre fa como fundamental principal, y que se transporta sobre otras alturas como acordes de 2º orden = si (al tritono) y mi (al semitono):



Por otro lado, encontramos los **acordes cluster (ac. clst.)** surgidos principalmente por la superposición de semitonos (intervalo del **col.**= 1), y generados principalmente sobre las notas si y mi, también respectivamente tritono y semitono del acorde principal **acI. fa<sub>(1-7-1)</sub>**:

Héctor Oltra García

*ac.clst.Si*<sub>(1-1-<sup>1</sup>)</sub>



*ac.clst.Mi*<sub>(1-1-<sup>1</sup>)</sub>



Y por último, los acordes tonales surgidos del centro tonal de re Mayor y de las tonalidades de 2º orden relacionadas:

Surgidos de **Re Mayor** (tono principal)

Ámbito de la Dominante:

Séptima disminuida **VII<sup>7</sup>**

Séptima de Dominante **V<sup>7</sup><sub>4</sub>**

Ámbito de la Subdominante:

Dominante de la Dominante

como 7ª disminuida **D<sup>(VII<sup>7</sup>)</sup>**

6ª aumentada alemana

Ámbito de la Tónica:

-Desvirtuados:

I<sup>5</sup> con 2ª añadida

I<sup>5</sup> con 6ª añadida

I<sup>5</sup> con sensible <sup>+7</sup> añadida

I<sup>5</sup> con 4ª sustituyendo 3ª

-Ordinario:

I<sup>5</sup>

Surgidos de **Lab Mayor** (tritonono):

Ámbito de la Dominante:

Séptima de Dominante **V<sup>7</sup><sub>4</sub>**

Ámbito de la Tónica:

I<sup>5</sup>

Surgidos de **Mib Mayor** (semitono):

Ámbito de la Dominante:

Séptima de Dominante **V<sup>7</sup><sub>4</sub>**

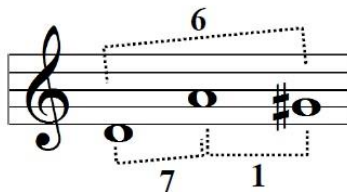
Ámbito de la Tónica:

I<sup>5</sup>

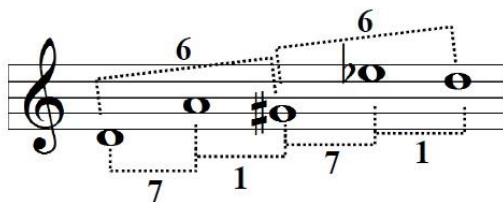
Héctor Oltra García

– Motivos temáticos:

El motivo principal (**moPral.**) de la obra se construye en estrecha relación interválica con el **col.**, a partir de cuya concatenación y engranaje de componentes se origina su célula básica, **moPral.**<sup>c.básica</sup>:



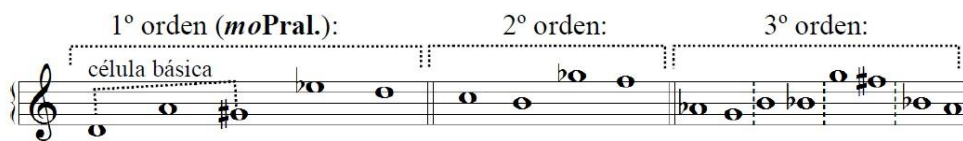
La ampliación de esta célula básica, mediante la concatenación de dos de ellas, da origen al motivo principal: **moPral.**:



Este motivo principal, aunque aparece ampliamente expuesto y desarrollado en tímbrica distorsionada, protagoniza en forma melódica la tímbrica pura de sonido ordinario, a la que está especialmente asociado.

Y la ampliación del **moPral.**, mediante la disposición concatenada de nuevas células básicas originales o mutadas, proporciona el complejo motívico completo (**co/moPral.**), cuyos componentes responden a tres categorías ordenadas de mayor a menor relevancia, uso y presencia en la obra: de 1º orden, compuesto por los elementos fundamentales, célula básica y **moPral.**; de 2º orden, compuestos por la ampliación principal a base de concatenar células básica mutadas en su primer intervalo; y de 3º orden, compuesto por diseños sueltos basados en el semitono descendente:

Héctor Oltra García



El **moPral.** y su complejo motivico (**co/moPral.**) pueden utilizarse en forma melódica, bien definidos, completos y con sus componentes ordenados (especialmente el 1º y 2º órdenes); pueden utilizarse para formar armonías, verticalizando sus componentes o parte de ellos (también especialmente el 1º y 2º órdenes); o pueden deconstruirse desordenadamente para formar texturas libres a partir de la dispersión de sus componentes, siendo los intervalos de semitono los que tienen una mayor tendencia a permanecer y a aparecer habitualmente unidos. El complejo motivico aparece ampliamente expuesto y desarrollado tanto en tímbrica distorsionada como en sonido ordinario.

Y por otro lado, de mucha menos importancia, encontramos el motivo melódico de transición (**moTrans.**), compuesto también en relación al **col.**, del que toma todos sus intervalos (7-6-5-11). Su uso se asocia y prácticamente se relega al período estructural de transición de la obra (**T.4 – B.13**):



## 2.2. Composición – Estructura formal y realización

A continuación se expone el análisis exhaustivo del proceso compositivo llevado a cabo por el autor en la obra.

### 2.2.1. Estructuración formal de la obra

Mediante la siguiente tabla se plasma condensadamente la estructura particular de la obra a niveles macroforma y microforma, a la vez que se apuntan sucintamente los principales procedimientos compositivos y materiales utilizados:

| Estructuración formal de: <i>Pas encore</i> (1979) [H.O. nº 16] |                                                                                                                     |                                                                                                                                      |                                                                                                                           |         |
|-----------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| Nº c.                                                           | Secciones                                                                                                           | Tramos                                                                                                                               | Fases                                                                                                                     | Bloques |
| 1                                                               | 1 <sup>(271c.)</sup> INTRODUCCIÓN, EXPOSICIÓN y DESARROLLO de MATERIALES.<br>ATONALIDAD interválica ( <i>col.</i> ) |                                                                                                                                      |                                                                                                                           |         |
|                                                                 |                                                                                                                     | 1 <sup>(69c.)</sup> INTRODUCCIÓN y EXPOSICIÓN del material: <i>col.</i> y su <i>sl</i> , <i>acl.</i> ; presentación de las tímbricas |                                                                                                                           |         |
|                                                                 |                                                                                                                     |                                                                                                                                      | 1 <sup>(69c.)</sup> Exposición materiales (establece estructura)                                                          |         |
|                                                                 |                                                                                                                     |                                                                                                                                      | 1 <sup>(56c.)</sup> Silencio   Canon <i>sl.</i> / <i>acl. re</i> <sup>(11-7-11)</sup>   <i>acl. fa</i> <sup>(1-7-1)</sup> |         |
| 57                                                              |                                                                                                                     |                                                                                                                                      | 2 <sup>(13c.)</sup> Silencio   <i>acl.</i>   silencio                                                                     |         |
| 70                                                              | 2 <sup>(69c.)</sup> 1º DESARROLLO                                                                                   |                                                                                                                                      |                                                                                                                           |         |
|                                                                 |                                                                                                                     | 2 <sup>(31c.)</sup> Ídem estructura F.1                                                                                              |                                                                                                                           |         |
|                                                                 |                                                                                                                     | 3 <sup>(18c.)</sup> Canon <i>co.l.</i>   <i>acl.</i>                                                                                 |                                                                                                                           |         |
| 88                                                              |                                                                                                                     |                                                                                                                                      | 4 <sup>(13c.)</sup> Silencio   <i>acl.</i>   silencio                                                                     |         |
| 101                                                             | 3 <sup>(38c.)</sup> Ídem estructura F.1                                                                             |                                                                                                                                      |                                                                                                                           |         |
|                                                                 |                                                                                                                     | 5 <sup>(19c.)</sup> Canon <i>col.</i>   <i>acl.</i>                                                                                  |                                                                                                                           |         |
| 120                                                             |                                                                                                                     |                                                                                                                                      | 6 <sup>(19c.)</sup> Silencio   <i>acl. gliss.</i>   silencio  <br>+ <i>codetta: acl.</i>   silencio                       |         |
| 139                                                             | 3 <sup>(80c.)</sup> 2º DESARROLLO.                                                                                  |                                                                                                                                      |                                                                                                                           |         |
|                                                                 |                                                                                                                     | 4 <sup>(48c.)</sup> Desarrollo inspirado en F.1=<br>B.1 – ampliación – B.2.                                                          |                                                                                                                           |         |
|                                                                 |                                                                                                                     | 7 <sup>(15c.)</sup> ( <i>Reexp. B.1</i> variada-comprimida):<br>Silencio   <i>sl.</i>   <i>acl.</i>                                  |                                                                                                                           |         |

|                           |  |  |  |                                                                                                                                                                 |
|---------------------------|--|--|--|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 154                       |  |  |  | <b>8</b> <sup>(22c.)</sup> (Ampliación):<br>Discurso libre <b>col.</b> Anticipa motivo de la transición: <b>moTrans.</b>                                        |
| 176                       |  |  |  | <b>9</b> <sup>(11c.)</sup> ( <b>Reexp. B.2</b> variada-comprimida):<br>Silencio   <b>acl.</b>   silencio.                                                       |
| 187                       |  |  |  | <b>5</b> <sup>(32c.)</sup> Desarrollo en discursos libres sobre el <b>col.</b> Evolución tímbrica de arco a pizzicato                                           |
|                           |  |  |  | <b>10</b> <sup>(22c.)</sup> Discurso libre sobre <b>col.</b><br>Tímbrica de arco                                                                                |
| 202<br>inicio<br>solapado |  |  |  | <b>11</b> <sup>(~17c.)</sup> Discurso libre: <b>col.</b><br>Tímbrica de pizzicato<br>Silencio                                                                   |
| 219                       |  |  |  | <b>4</b> <sup>(53c.)</sup> TRANSICIÓN                                                                                                                           |
|                           |  |  |  | <b>6</b> <sup>(53c.)</sup> Transición. Motivo transición                                                                                                        |
|                           |  |  |  | <b>12</b> <sup>(11c.)</sup> Introducción                                                                                                                        |
| 231                       |  |  |  | <b>13</b> <sup>(22c.)</sup> Motivos de transición: <b>moTrans.</b>                                                                                              |
| 252                       |  |  |  | <b>14</b> <sup>(20c.)</sup> ( <b>Reexp. B.6</b> variada-comprimida):<br>Silencio   <b>ac.clst. gliss.</b>   silencio  <br>+ <b>codetta: ac.clst.</b>   silencio |
| 272                       |  |  |  | <b>2</b> <sup>(135c.)</sup> EXPOSICIÓN y DESARROLLO del <b>moPral.</b><br>INSINUACIÓN de CENTRO TONAL en re                                                     |
|                           |  |  |  | <b>5</b> <sup>(79c.)</sup> EXPOSICIÓN: <b>moPral.</b> Centro tonal sugerido en Re. <b>ac.clst.</b>                                                              |
|                           |  |  |  | <b>7</b> <sup>(47c.)</sup> <b>moPral.</b> Cadencias en Re y <b>ac.clst.</b>                                                                                     |
|                           |  |  |  | <b>15</b> <sup>(20c.)</sup> Canon <b>moPral.</b> re centro tonal.                                                                                               |
| 292                       |  |  |  | <b>16</b> <sup>(27c.)</sup> Canon: Evolución armónica   <b>ac.clst.</b>   Proceso cadencial velado sobre re                                                     |
| 319                       |  |  |  | <b>8</b> <sup>(32c.)</sup> Texturas armónicas                                                                                                                   |
|                           |  |  |  | <b>17</b> <sup>(17c.)</sup> Textura armónica evolutiva                                                                                                          |
| 336                       |  |  |  | <b>18</b> <sup>(15c.)</sup> Reposo armónico, silencios                                                                                                          |
| 351                       |  |  |  | <b>6</b> <sup>(56c.)</sup> DESARROLLO: <b>moPral.</b> reexposición variada. <b>ac.clst.</b> Centro tonal sugerido entre re y la $\flat$ (tritonos)              |
|                           |  |  |  | <b>9</b> <sup>(29c.)</sup> <b>ac.clst.</b> .. Ámbito tonal de Re M. <b>moPral.</b>                                                                              |
|                           |  |  |  | <b>19</b> <sup>(12c.)</sup> Textura armónica: <b>ac.clst.</b>                                                                                                   |
| 363                       |  |  |  | <b>20</b> <sup>(17c.)</sup> Evolución armónica: <b>ac.clst.</b> , cadencias veladas sobre re M.<br>Canon <b>moPral.</b> : reexposición variada                  |
| 380                       |  |  |  | <b>10</b> <sup>(27c.)</sup> <b>moPral.</b> Ámbito tonal de la $\flat$ M (tritonos de Re)                                                                        |
|                           |  |  |  | <b>21</b> <sup>(15c.)</sup> Canon <b>moPral.</b> : reexposición variada   Semicadencia la $\flat$ M.                                                            |
| 395                       |  |  |  | <b>22</b> <sup>(12c.)</sup>   la $\flat$ M.   Textura sobre <b>moPral.</b>   Semicadencia la $\flat$ M.                                                         |

|                           |                                                                                                                                                                                                                             |                                                                                                                                                        |  |
|---------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--|
| 407                       | 3 <sup>(119c.)</sup> EXPOSICIÓN del SONIDO ORDINARIO. Desarrollo del <i>co/moPral</i> .<br>CONFIRMACIÓN del CENTRO TONAL en re.                                                                                             |                                                                                                                                                        |  |
|                           |                                                                                                                                                                                                                             | 7 <sup>(67c.)</sup> EXPOSICIÓN del sonido ordinario <i>moPral</i> . Texturas sobre <i>co/moPral</i> .<br>Cadencias en re M.                            |  |
|                           |                                                                                                                                                                                                                             | 11 <sup>(28c.)</sup> <i>moPral</i> . en sonido ordinario. Cadencias en re M.                                                                           |  |
|                           |                                                                                                                                                                                                                             | 23 <sup>(14c.)</sup> I la b M. <i>moPral</i> . en sonido ordinario. Cadencias en re M.                                                                 |  |
| 421                       |                                                                                                                                                                                                                             | 24 <sup>(14c.)</sup> Textura armónica en evolución alrededor del ámbito tonal de re M. en pizz <i>étouffé</i> .<br><i>moPral</i> . en sonido ordinario |  |
| 429<br>inicio<br>solapado | 12 <sup>(45c.)</sup> Desarrollo del <i>co/moPral</i> . Cadencias en re M.                                                                                                                                                   |                                                                                                                                                        |  |
|                           | 25 <sup>(19c.)</sup> Texturas armónicas derivadas del <i>co/moPral</i> .                                                                                                                                                    |                                                                                                                                                        |  |
| 443<br>inicio<br>solapado | 26 <sup>(15c.)</sup> Textura armónica derivada del <i>co/moPral</i> .<br>( $\text{D}^{(VII\sharp)}$ de re M.), en trémolo <i>c.l.t sp</i> .                                                                                 |                                                                                                                                                        |  |
| 458                       | 27 <sup>(16c.)</sup> Textura armónica en pizz. Bartók, en evolución hasta cadencia en I-VI re M. Aparición del Sonido ordinario                                                                                             |                                                                                                                                                        |  |
| 474                       | 8 <sup>(52c.)</sup> EVOLUCIÓN armónica discursiva hacia re M. CADENCIA en re M, final tácito                                                                                                                                |                                                                                                                                                        |  |
|                           | 13 <sup>(26c.)</sup> Discurso libre. Armonía en evolución                                                                                                                                                                   |                                                                                                                                                        |  |
|                           | 28 <sup>(19c.)</sup> Discurso libre, 1ª parte: canon interrumpido, armonía en evolución.                                                                                                                                    |                                                                                                                                                        |  |
| 493                       | 29 <sup>(7c.)</sup> Discurso libre, 2ª parte: armonía en evolución hacia I re M. preparando la cadencia final                                                                                                               |                                                                                                                                                        |  |
| 500                       | 14 <sup>(26c.)</sup> Emergencia progresiva del sonido ordinario. Cadencia auténtica en I re M.                                                                                                                              |                                                                                                                                                        |  |
|                           | 30 <sup>(11c.)</sup> Discurso libre, 3ª parte: Sonido ordinario emerge progresivamente.                                                                                                                                     |                                                                                                                                                        |  |
| 511                       | 31 <sup>(15c.)</sup> Sonido ordinario se impone en el <i>tutti</i> . Proceso cadencial hasta <b>cadencia auténtica VII<sup>7</sup> – I<sup>5</sup> re M.</b> en sonido distorsionado-roto <i>fff</i><br><b>FINAL TÁCITO</b> |                                                                                                                                                        |  |
| 526                       | 4 <sup>(85c.)</sup> CODA FINAL y EXÉGESIS FINAL sobre materiales previos                                                                                                                                                    |                                                                                                                                                        |  |
|                           | 9 <sup>(85c.)</sup> CODA FINAL y EXÉGESIS FINAL                                                                                                                                                                             |                                                                                                                                                        |  |
|                           | 15 <sup>(40c.)</sup> Texturas armónicas sobre ámbitos de re M. y <i>co/moPral</i> .                                                                                                                                         |                                                                                                                                                        |  |
|                           | 32 <sup>(15c.)</sup> Discurso libre en textura armónica sobre re M. desvirtuado. Resumen de tímbricas, simultáneas.                                                                                                         |                                                                                                                                                        |  |
| 541                       | 33 <sup>(10c.)</sup> ( <b>Reexp. B.24</b> variada):<br>Textura armónica en evolución alrededor del ámbito tonal de Re M, en pizzicato <i>étouffé</i>                                                                        |                                                                                                                                                        |  |
| 546<br>inicio<br>solapado | 34 <sup>(15c.)</sup> ( <b>Reexp. B.26</b> variada):<br>Textura armónica derivada del <i>co/moPral</i> .<br>( $\text{D}^{(VII\sharp)}$ de re M.), en trémolo <i>c.l.t sp</i> .                                               |                                                                                                                                                        |  |
| 561                       | 16 <sup>(20c.)</sup> Texturas armónicas sobre ámbitos de re M y <i>co/moPral</i> .                                                                                                                                          |                                                                                                                                                        |  |

Héctor Oltra García

|            |  |  |                                           |                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|------------|--|--|-------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|            |  |  |                                           | <b>35<sup>(8c.)</sup></b> (Reexp. B.27 <sup>1ª</sup> parte (c.458-465) variada):<br>Textura armónica sobre re M, en pizzicato Bartók.                                                                                                                                                        |
| 569        |  |  |                                           | <b>36<sup>(12c.)</sup></b> (Reexp. B.25 <sup>2ª</sup> parte (c.438-447) variada):<br>Textura armónica derivada del <i>co/moPral</i> .<br>Fin sobre el mismo acorde inicial de la obra <i>acl. re</i> <sup>(11-7-11)</sup>                                                                    |
| 581        |  |  | <b>17<sup>(30c.)</sup></b> Exégesis final |                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|            |  |  |                                           | <b>37<sup>(14c.)</sup></b> (Reexp. Final tácito B.31 <sup>1ª</sup> parte (c.511-516) variado-extendido):<br>Silencio   B.31 <sup>1ª</sup> parte   extensión <i>col</i> .                                                                                                                     |
| 595        |  |  |                                           | <b>38<sup>(16c.)</sup></b> (Reexp. Final tácito B.31 <sup>2ª</sup> parte (c.517-525) variado-extendido):<br>Proceso cadencial hasta $V\bar{7}$ re M   silencio dramático   I <sup>5</sup> re M sonido distorsionado-roto <i>fff</i> . Cadencia auténtica perfecta<br><b>FINAL EXPLÍCITO.</b> |
| 610<br>Fin |  |  |                                           |                                                                                                                                                                                                                                                                                              |

Como se aprecia en la tabla estructural, la macroforma de la obra responde a una forma ternaria más una última sección de Coda final. Sus cuatro secciones principales no responden a una estructura clásica, sino que se encuentran desplegadas de un modo muy continuo, constituyendo una obra de trazo único, sin elementos claros que ayuden a evidenciar las divisiones estructurales de la macroforma. En este sentido, la estructuración queda definida por el empleo dosificado de los materiales y por su evolución progresiva y continua a lo largo de una obra que de principio a fin se despliega de un solo trazo. Así, la organización y desarrollo de los materiales encuentra también estrecha relación con el planteamiento temático, conceptual y simbólico de la obra, inspirada por el pensamiento de Jung sobre la muerte y su visión dicotómica, con la brutalidad que supone la muerte por un lado, y el júbilo de la vida eterna por otro, como mitades confrontadas de un mismo todo pero que se complementan. Esta confrontación se traslada organizativamente a la obra entre el silencio y el sonido, entre el sonido distorsionado y el sonido puro, entre la ausencia y la presencia motívica, entre la atonalidad y la tonalidad, confrontaciones que acaban por determinar tanto la macroforma de la obra como la organización interna de la microforma.



Héctor Oltra García

El silencio y el sonido ayudan a estructurar las microformas de toda la obra, especialmente en la Sección 1 (**S.1**), cuya microforma interna de Tramos (**T.1** y **T.2**), Fases (**F.1** a **F.4**) y Bloques (**B.1** a **B.14**) responde completamente a la contraposición entre silencio y sonido-ruido. Sin embargo, el empleo del silencio evoluciona a través de la obra reduciendo paulatinamente su presencia y su trascendencia, hasta reducir su utilización a un elemento dramático en el final de la obra.

El tratamiento del timbre, por su lado, evoluciona desde el sonido completamente distorsionado hacia el sonido puro, que se va evidenciando muy tímidamente hacia el final de la pieza, en la Sección 3 (**S.3**), pero sin llegar nunca a predominar o a imponer claramente su color en la tímbrica de la obra.

Aparejado a la evolución del timbre, encontramos también la presencia motivica, que va incrementando progresivamente su aparición durante el transcurso de toda la obra, desde un discurso inicial completamente amotívico hasta un discurso final en el que el motivo toma protagonismo a través de exposiciones melódicas claras y como material para desarrollos texturales y armónicos.

Y del mismo modo que timbre y presencia motivica, encontramos la atonalidad-tonalidad, que también evoluciona a través de la obra desde la atonalidad hacia la tonalidad, que va emergiendo paulatinamente a través de la armonía de entre el dominio absoluto de la atonalidad, hasta llegar a percibirse la tonalidad con total nitidez hacia el final de la obra mediante claros procesos armónico-cadencias tonales, aunque sin llegar a dominar nunca del todo en el lenguaje.

El propio Ramón Ramos, en la conferencia impartida en Valencia sobre su música, en el año 2000, se manifestaba en este sentido:

Héctor Oltra García

[...] la idea era que [carraspea] toda la obra, que es muy "bruitista", la obra que desde el principio es todo puro ruido, eh... poco a poco van apareciendo citas tonales, con citas tonales, y a lo largo de la obra.<sup>12</sup>

En la siguiente tabla resumen se puede apreciar el tratamiento de los diferentes parámetros sonoros y su progresiva evolución a lo largo de las cuatro Secciones principales de la obra:

|                         | Sección 1                                                            | Sección 2                                                                                      | Sección 3                                                                                                                                                                       | Sección 4<br>Coda final                                                                                       |
|-------------------------|----------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Silencio</b>         | Elemento estructural fundamental                                     | Elemento meramente discursivo                                                                  | Uso anecdótico                                                                                                                                                                  | Elemento dramático                                                                                            |
| <b>Timbre</b>           | Completamente distorsionado                                          |                                                                                                | Aparición tímida del sonido puro, que se evidencia hacia el final                                                                                                               | Completamente distorsionado                                                                                   |
| <b>Motivo</b>           | Totalmente ausente:<br>Discurso amotívico                            | Aparición velada del <b>moPral.</b>                                                            | Presentación clara del <b>moPral.</b> , y como objeto de desarrollo armónico y textural a través del <b>co/moPral.</b>                                                          | <b>co/moPral.</b> como objeto principal de desarrollo, y <b>moPral.</b> como protagonista del final           |
| <b>Tonalidad</b>        | Totalmente ausente:<br>Atonalidad controlada mediante el <b>col.</b> | Aparición del centro tonal de re, y de cadencias tonales veladas.<br>Desaparece el <b>col.</b> | Texturas armónicas de base tonal, inestables y en evolución, y cadencias tonales más evidentes.<br><i>Cadencia Auténtica Imperfecta</i> final en re Mayor (VII <sup>2</sup> -I) | Texturas armónicas de base tonal.<br><i>Cadencia Auténtica Perfecta</i> final en re Mayor (V <sup>2</sup> -I) |
| <b>Armonía, acordes</b> | Basados en el <b>col.</b><br><b>ac.clst.</b> en la transición        | Acordes tonales velados y <b>ac.clst.</b>                                                      | <b>ac.clst.</b> , y acordes tonales en cadencias claras                                                                                                                         | Acordes tonales y Cadencia tonal final                                                                        |

<sup>12</sup> Transcripción literal de un fragmento de la grabación en directo de la conferencia impartida por Ramón Ramos sobre su música, el 17 de enero de 2000, en el Club Diario Levante: *Del manual serial al tratado de la expresión estructurada.*

Héctor Oltra García

### 2.2.2. Realización detallada:

A partir de la observación de la estructuración formal plasmada previamente, y siguiendo de principio a fin su estructura, se entra a continuación en el análisis exhaustivo de las diferentes secciones y subsecciones de la obra, describiendo sus contenidos y detallando los procedimientos compositivos de su realización.

#### ➤ **Sección 1 (S.1)** - c.1-271:

La primera Sección de la obra se desarrolla completamente sobre una tímbrica bruitista, de sonido distorsionado, a través de un discurso amotívico y en un lenguaje atonal controlado mediante el **col**. Estructuralmente, el silencio, con una trascendente presencia, sirve de principal elemento articulador de la estructura formal, que consta de cuatro Tramos (**T.1** a **T.4**) diferenciados por estar dedicados al desempeño de las diferentes funciones de Introducción, Exposición del material sonoro, de su Desarrollo y de Transición hacia la siguiente Sección principal de la obra.

#### • Tramo 1 (**T.1**) - c.1-69:

El primer Tramo de la Sección –y de la obra– tiene una marcada función introductoria, a la vez que lleva a cabo la exposición y presentación de los materiales iniciales. El Tramo está compuesto por una única Fase.

#### – Fase 1 (**F.1**) - c.1-69:

El uso del silencio establece para la Fase una clara fragmentación en dos Bloques (**B.1** y **B.2**) encargados de presentar los diferentes materiales tímbricos, interválicos constructivos y armónicos. Esta misma microforma binaria cobrará especial trascendencia en toda esta primera Sección de la obra (**S.1**) y será

Héctor Oltra García

reproducida en varias de las Fases siguientes (**F.2**, **F.3** y **F.4**) de modo fiel, literalmente o con ligeras variaciones.

– Bloque 1 (**B.1**) - c.1-56:

La obra inicia en un absoluto silencio a *tutti* durante cinco "compases"<sup>13</sup> en los cuales los instrumentistas, en un gesto teatral, mantienen inmóviles la postura cargando el silencio de dramatismo tanto en plano auditivo como en el visual.

La expectación del silencio es respondida por el violoncello, que entra en solitario con la exposición del antecedente que inicia un canon entre el *tutti* instrumental.

– **Antecedente** (c.5-35): Violoncello. Su constitución melódica está basada en la **serie interválica** completa (**sl.** <sup>(1-22)</sup>) que se crea a partir del complejo interválico (**col.**). Se hace así un primer uso absolutamente controlado y ordenado que sirve de exposición al material interválico precompositivo.

Tímbicamente, la línea melódica del antecedente expone por primera vez algunas de las tímbricas diseñadas precompositivamente para la obra, y lo hace dividiendo el antecedente en tres segmentos de diez compases en los que enmarca algunas tímbricas bruitistas distintas: (c.6-15) inicia manteniendo una nota tenida en *pp*, distorsionando su tímbrica con digitación *étouffé* y arco lento, *senza vibrato* y con mínima presión, lo que la hace frágil y casi imperceptible; (c.16-25) percusión con los dedos de la mano izquierda; y (c.26-35) mínima presión de arco *sul ponticello*, terminando con la prolongación de su última nota, a la que al tercer compás (c.38) incorpora un vibrato lento de 1/4 de tono. Véase su construcción interválica y tímbrica:

---

<sup>13</sup> Denomino "compases" a partir de ahora como término de referencia a los tiempos de  $\downarrow = 56$  entre líneas divisorias discontinuas que sirven de guía para la coordinación de los instrumentistas.

Héctor Oltra García

-(Antecedente: Violoncello, c.1-38):

Silencio dramático      1º segmento tímbrico

Violoncello

Eine Idee Anfang vorbereitende Stellung einnehmen (mit Fingern)

pp arco lento, senza vibrato

2º segmento tímbrico      3º segmento

pp sempre

sI. (1-22):      6   11   6   11   5   7   6   6   6   11   7   6   5

tímbrico      (prolongación) vibrato

pp sempre

vibr. sub

7   11   5   11   6   11   5   5   11

- **Consecuente 1º** (c.11-40): Violín II. Se produce a cinco compases del antecedente y en relación interválica de tritono (6), en referencia al **col.** Responde rigurosamente a todas las características del antecedente, respetando su construcción tímbrica en bloques de diez compases, y melódica basada en la **serie interválica** completa (**sI. (1-22)**), aunque con libertad en la aplicación de la dirección de los intervalos que forman su línea melódica respecto a las del antecedente. Obsérvese en la comparación de sus inicios:

c.21-28

Violino II

pp sempre

sI. (1-5):      6↑   11↓   6↑   11↑   5↓   ...

c.16-23

Violoncello

pp sempre

sI. (1-5):      6↑   11↑   6↓   11↑   5↓   ...

Héctor Oltra García

- **Consecuente 2º** (c.16-45): Viola. Se produce también a cinco compases del consecuente 1º y ahora en relación de intervalo justo (7), en referencia al **col.** También responde rigurosamente a todas las características del antecedente, respetando su construcción tímbrica y su construcción melódica basada en la **serie interválica** completa (**sl.**<sup>(1-22)</sup>), con libertad en la dirección de los intervalos. Sin embargo aquí se observa una mutación interválica en el componente nº 18 de la **sl.**, y donde debería haber un intervalo de 6 semitonos (tritonos), ahora hay uno de 8 semitonos (5ª aumentada). Esta licencia se toma con la intención de modificar la última nota del consecuente de la viola que queda prolongada y mantenida:

Viola

sl.<sup>(17-22)</sup>: 11 8 11 5 5 11

(6)

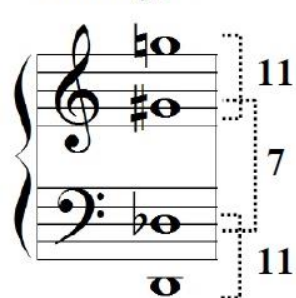
- **Consecuente 3º** (c.21-50): Violín I. Se produce también a cinco compases del consecuente 2º y ahora en relación interválica de semitono (11), en referencia al **col.** También responde rigurosamente a todas las características del antecedente, respetando su construcción tímbrica y su construcción melódica basada en la **serie interválica** completa (**sl.**<sup>(1-22)</sup>), con libertad en la dirección de los intervalos y sin mutaciones. No obstante, el vibrato que se le aplica la última nota prolongada del consecuente se produce ahora a dos compases y no a tres, con el deseo de abreviar el proceso final del presente Bloque.

Es interesante observar cómo la influencia del **col.** se deja ver también en la distancia interválica que se produce entre las sucesivas entradas de los consecuentes: entre antecedente y consecuente 1º, al tritono (1); entre consecuente 1º y 2º, al intervalo justo (7); y entre el consecuente 2º y el 3º, al

Héctor Oltra García

semitono (11), precisamente las tres relaciones interválicas básicas que forman el **col**. Y acordísticamente, las notas sobre las que se producen las cuatro entradas instrumentales del canon forman un agregado armónico cuya constitución interválica superpuesta 11–7–11 responde claramente también al **col**.

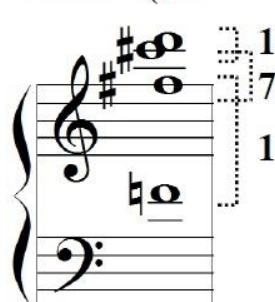
*acI.Re*<sub>(11-7-11)</sub>



The image shows a piano score for the initial chord 'acI.Re'. The treble clef has a key signature of one sharp (F#) and contains two notes: a whole note on the second line (D5) and a whole note on the second space (F#5). The bass clef has a key signature of one flat (Bb) and contains two notes: a whole note on the second space (Bb4) and a whole note on the first space (F4). Brackets on the right indicate the intervals between the notes: 11 between D5 and Bb4, 7 between Bb4 and F4, and 11 between F#5 and F4.

Tras este acorde inicial, la armonía que se produce durante el desarrollo del canon es fruto de la superposición horizontal de las líneas canónicas individuales. Sin embargo, tras la finalización de los cánones y la prolongación y sostenimiento de sus respectivas últimas notas, el cuarteto confluye en un acorde final construido a conciencia –recordemos que el deseo de confluir finalmente sobre este acorde concreto es el que provoca la mutación interválica del consecuente de la viola–, que se sostiene durante los últimos siete compases del presente Bloque (c.50-56), generado sobre un Fa, y cuya constitución interválica superpuesta 1–7–1 responde también claramente al **col**.

*acI.Fa*<sub>(1-7-1)</sub>



The image shows a piano score for the final chord 'acI.Fa'. The treble clef has a key signature of one sharp (F#) and contains two notes: a whole note on the second space (F#5) and a whole note on the second line (D5). The bass clef has a key signature of one flat (Bb) and contains two notes: a whole note on the second space (Bb4) and a whole note on the first space (F4). Brackets on the right indicate the intervals between the notes: 1 between F#5 and D5, 7 between D5 and Bb4, and 1 between Bb4 and F4.

Héctor Oltra García

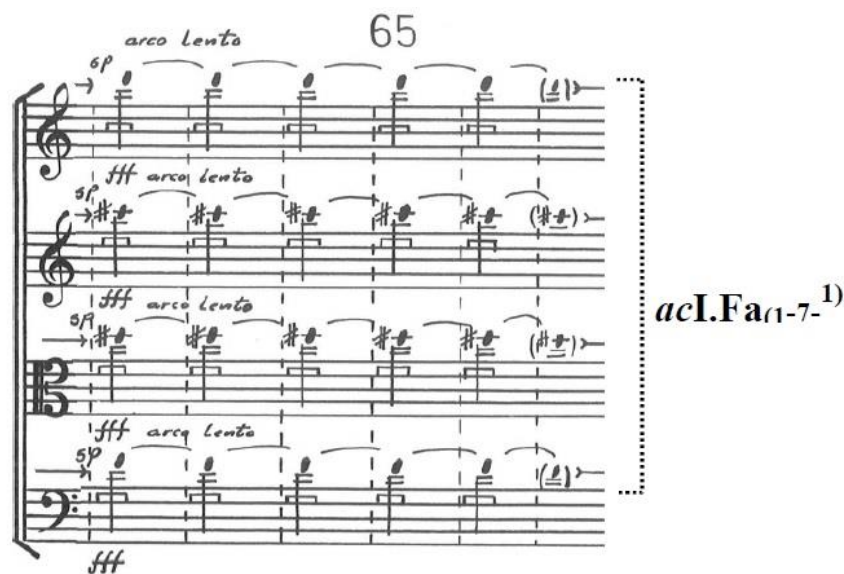
Este primer acorde en aparecer en la obra con claro aspecto e intención armónica se mostrará recurrentemente durante la pieza, adquiriendo relevancia.

El Bloque finaliza con la suave difuminación *diminuendo perdendosi* del acorde.

– Bloque 2 (B.2) - c.57-69:

A la suave difuminación *diminuendo perdendosi* del **acI.f<sub>a(1-7-1)</sub>** con la que finalizaba el B.1 anterior, el presente Bloque inicia con un nuevo módulo a *tutti* de cinco compases en absoluto silencio e inmóviles (c.57-61).

Tras lo cual, al más frío de los silencios le interrumpe abruptamente el más brutal de los ruidos, provocando un contraste radical de dinámicas y texturas con una carga dramática y emocional extraordinaria que golpea desprevenidamente al oyente. El violento gesto se produce mediante una tímbrica inédita en la obra, máximo exponente del bruitismo en la pieza, consistente en pasar lentamente el arco ejerciendo en *fff* y en *sul ponticello* la máxima presión sobre la cuerda. Esta sonoridad rota, prácticamente ruido, se sostiene imperturbable también durante cinco compases (c.62-66), y se despliega manteniendo la misma armonía **acI.f<sub>a(1-7-1)</sub>** del final del Bloque 1:



65

arco Lento

6p

fff arco Lento

sp

fff arco Lento

sp

fff arco Lento

sp

fff

acI.Fa<sub>(1-7-1)</sub>



Héctor Oltra García

Y tras el grito desgarrador, de nuevo abruptamente queda el silencio, que se mantiene ahora por solo tres compases (c.67-69) para finalizar el Bloque 2, Fase 1 y Tramo 1 entero, dando por concluida de esta forma la introducción, presentación y exposición inicial de los materiales.

- Tramo 2 (**T.2**) - c.70-138:

Tras la introducción y presentación de materiales llevada a cabo en el **T.1**, el segundo Tramo de la Sección lleva a cabo en dos Fases (**F.2** y **F.3**) un primer desarrollo de los materiales.

- Fase 2 (**F.2**) - c.70-100:

La presente Fase reproduce fielmente la misma microforma binaria y con su misma estructuración de materiales que la **F.1**, fragmentada en dos Bloques (**B.3** y **B.4**).

- Bloque 3 (**B.3**) - c.70-87:

Del mismo modo que en **F.1**, el primer Bloque está constituido por un canon entre el *tutti* instrumental que se organiza de modo muy similar al de **B.1** tomando parte de sus características esenciales: Las entradas instrumentales se realizan en el mismo orden (vc., vn.II, va. y vn.I), melódicamente está igualmente basado en el **col.**, su ordenación tímbrica por segmentos es muy similar, y con la prolongación de las últimas notas se acaba confluyendo en un acorde. Y difieren en que las entradas se producen ahora más estrechamente, a un compás de distancia, sus dimensiones son mucho más reducidas, que la armonía que resulta de las primeras notas de cada voz canónica no es el mismo acorde, que su melodía no responde a la **sl.**, y que el último acorde de confluencia final tampoco es el mismo acorde, aunque existe una clara relación.

Héctor Oltra García

– **Antecedente** (c.70-80): Violoncello. Su constitución melódica parte de la nota Fa, tomada del acorde **aci.fa**<sub>(1-7-1)</sub> con el que daba fin la Fase anterior (**F.1**). Interválicamente está basada, no en la **sl.**, pero sí en el complejo interválico (**col.**), haciéndose un uso libre de sus componentes, que se concatenan para dar forma a la línea melódica.

Tímbicamente, la línea melódica del antecedente emplea las tímbricas ya presentadas en la pasada **F.1**, y lo hace de nuevo dividiendo el antecedente en segmentos ahora de alrededor de tres compases en los que, de modo muy similar al **B.1**, enmarca tímbricas bruitistas distintas: (c.70-72) inicia con una nota tenida en **pp** en *sul ponticello* mínima presión de arco y utilizando el *étouffé*; (c.73-75) percusión con los dedos de la mano izquierda; (c.76-78) mínima presión de arco *sul tasto*; (c.79) súbito **fff** con máxima presión de arco en *sul ponticello*; y (c.80) terminando en **pp** con una nota en *sul ponticello* con mínima presión de arco y con vibrato lento de 1/4 de tono que se prolonga sostenida hasta la confluencia del *tutti*. Véase su construcción interválica y tímbrica:

-(Antecedente: Violoncello, c.70-80):

1º segmento tímbrico      2º segmento tímbrico      3º segmento tímbrico

4º segmento tímbrico      5º segmento tímbrico (prolongación)

coI.:      11 6 5 11 6 7 6 5 11 7 11 5 6 11 6

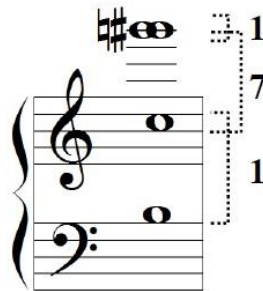
Héctor Oltra García

- **Consecuente 1º** (c.71-81): Violín II. Se produce a un compás del antecedente, y parte de la nota do#, tomada del acorde **acl.fa**<sub>(1-7-1)</sub> con el que daba fin la Fase anterior (**F.1**). Responde rigurosamente a todas las características del antecedente, respetando su estructuración tímbrica, y su construcción melódica basada en el **cl**. siguiendo ahora incluso la misma dirección interválica del antecedente.
- **Consecuente 2º** (c.72-82): Viola. Se produce a un compás del consecuente 1º, y parte de la nota fa#, tomada del acorde **acl.fa**<sub>(1-7-1)</sub> con el que daba fin la Fase anterior (**F.1**). Igualmente, responde rigurosamente a todas las características del antecedente, respetando su estructuración tímbrica y melódica.
- **Consecuente 3º** (c.73-83): Violín I. Se produce a un compás del consecuente 2º, y parte de la nota re, tomada del acorde **acl.fa**<sub>(1-7-1)</sub> con el que daba fin la Fase anterior (**F.1**). Igualmente, responde rigurosamente a todas las características del antecedente, respetando su estructuración tímbrica y melódica.

Armónicamente, como ya se ha mencionado, cada voz canónica da inicio partiendo de la misma nota con la que finalizaba en la Fase anterior (**F.1**), y que respondía al acorde **acl.fa**<sub>(1-7-1)</sub>. Posteriormente, la armonía que se genera durante el desarrollo del canon es fruto de la superposición de las líneas individuales. Y tras la finalización de los cánones, la prolongación de sus respectivas últimas notas confluye en un acorde final que se sostiene durante los últimos cinco compases del presente Bloque (c.83-87) –dos compases menos que en el anterior **B.1**, con la intención de abreviar el proceso–, y que responde a la transposición al tritono –relación interválica de **col**.– del acorde protagonista en la Fase anterior **acl.fa**<sub>(1-7-1)</sub>, alzándose ahora sobre la nota si, **acl.si**<sub>(1-7-1)</sub>:

Héctor Oltra García

*acI.Si*<sub>(1-7-<sup>1</sup>)</sub>



Al igual que el B.1 anterior, el presente Bloque finaliza con la suave difuminación *diminuendo perdendosi* del acorde.

– Bloque 4 (**B.4**) - c.88-100:

Del mismo modo que en la **F.1**, a la suave difuminación *diminuendo perdendosi* del *acI.si*<sub>(1-7-<sup>1</sup>)</sub> con la que finalizaba el **B.3** anterior, le sigue el inicio del presente Bloque con un nuevo módulo a *tutti* de cinco compases inmóviles y en sepulcral silencio (c.88-92).

Y de nuevo, tras el frío silencio irrumpe violentamente el brutal ruido, provocando nuevamente un contraste extremo de dinámicas y texturas con una honda carga dramática y emocional que golpea al oyente. El gesto se produce con las mismas características tímbricas de **B.2**, con la máxima presión del arco en *fff* hasta romper el sonido, que se sostiene también durante cinco compases (c.93-97). Y armónicamente ahora se despliega sobre el acorde *acI.si*<sub>(1-7-<sup>1</sup>)</sub> del final de su Bloque precedente (**B.3**).

También ahora, al grito desgarrador le sigue el silencio absoluto, que es mantenido durante tres compases (c.98-100) para finalizar el **B.4** y la **F.2**.

– Fase 3 (**F.3**) - c.101-138:

Del mismo modo que la Fase precedente (**F.2**), la presente Fase reproduce de nuevo fielmente la misma microforma binaria y con la misma estructuración de materiales que la **F.1**, fragmentándose ahora también en dos Bloques (**B.5** y **B.6**).

Héctor Oltra García

– Bloque 5 (B.5) - c.101-119:

Del mismo modo que en **F.1** y en **F.2**, el primer Bloque de la presente **F.3** está constituido por un canon entre el *tutti* instrumental, organizado de modo similar al de **B.1**, del que toma parte de sus características esenciales: Las entradas instrumentales se realizan en el mismo orden (vc., vn.II, va. y vn.I), melódicamente está igualmente basado en el **col.**, se organiza tímbricamente por segmentos, y prolonga sus últimas notas para confluir en un acorde final. Las entradas instrumentales se producen ahora a un compás de distancia –al igual que en **B.3–**, y sus dimensiones son intermedias entre **B.1** y **B.3**.

– **Antecedente** (c.101-114): Violoncello. Su constitución melódica parte de la nota si, tomada del acorde **acl.si**<sub>(1-7-1)</sub> con el que daba fin la Fase anterior (**F.2**). Interválicamente tampoco está basada en la **sl.**, pero sí en el complejo interválico (**col.**) con una concatenación libre de sus componentes para dar forma a la línea melódica.

Tímbricamente, la línea melódica del antecedente se segmenta algo más irregularmente para enmarcar distintas tímbricas bruitistas: (c.101-106) inicia en **pp sul tasto** con mínima presión de arco y se desarrolla con una línea en zigzag de *glissandos* en valor de negra; (c.107) percusión **sffz** con los dedos de la mano izquierda; (c.108-110) pizzicato *étouffé* en **mp**; (c.111-113) percusión con los dedos de la mano izquierda; y (c.114) terminando en **pp** con una nota en *sul ponticello* con mínima presión de arco que se prolonga sostenida hasta la confluencia del *tutti*. Véase su construcción interválica y tímbrica:

Héctor Oltra García

-(Antecedente: Violoncello, c.101-114):

- **Consecuente 1º** (c.102-115): Violín II. Se produce a un compás del antecedente, y parte de la nota sol, tomada del acorde **acl.si**<sub>(1-7-1)</sub> con el que daba fin la Fase anterior (**F.2**). Responde rigurosamente a todas las características del antecedente, respetando su estructuración tímbrica, y su construcción melódica basada en el **cl**. siguiendo fielmente la misma dirección interválica del antecedente.
- **Consecuente 2º** (c.103-116): Viola. Se produce a un compás del consecuente 1º, y parte de la nota do, tomada del acorde **acl.si**<sub>(1-7-1)</sub> con el que daba fin la Fase anterior (**F.2**). Igualmente, responde rigurosamente a todas las características del antecedente, respetando su estructuración tímbrica y melódica.
- **Consecuente 3º** (c.104-117): Violín I. Se produce a un compás del consecuente 2º, y parte de la nota sol#, tomada del acorde **acl.si**<sub>(1-7-1)</sub> con el que daba fin la Fase anterior (**F.2**). Igualmente, responde rigurosamente a todas las características del antecedente, respetando su estructuración tímbrica y melódica.

Héctor Oltra García

Armónicamente, cada voz canónica da inicio partiendo de la misma nota con la que finalizaba en la Fase anterior (**F.2**), y que respondía al acorde **acl.si**<sub>(1-7-<sup>1</sup>)</sub>. Posteriormente, la armonía que se genera durante el desarrollo del canon es fruto nuevamente de la superposición de las líneas individuales. Y tras la finalización de los cánones, la prolongación de sus respectivas últimas notas confluye en un acorde final que se sostiene durante los últimos tres compases del presente Bloque (c.117-119) –de nuevo dos compases menos que en el anterior **B.3**, con la intención de abreviar todavía más el proceso–, y que resulta ser el regreso al acorde protagonista de la Fase 1, sobre su altura inicial y original de fa: **acl.fa**<sub>(1-7-<sup>1</sup>)</sub>.

– Bloque 6 (**B.6**) - c.120-138:

Del mismo modo que en la **F.1** y la **F.2**, tras el acorde sostenido **acl.fa**<sub>(1-7-<sup>1</sup>)</sub> con el que finaliza el **B.5** anterior, inicia el presente Bloque con un nuevo módulo a *tutti* de cinco compases inmóviles y en absoluto silencio (c.120-124).

Y de nuevo, tras el silencio irrumpe el brutal ruido, provocando nuevamente un impactante contraste de dinámicas y texturas. Pero ahora, para no caer en la previsibilidad y sortear las expectativas del oyente tras los gestos similares de **F.1** y **F.3**, la acción se produce ahora añadiendo a las mismas características tímbricas (máxima presión del arco *sul ponticello* en *fff* hasta romper el sonido) un factor novedoso en forma de *glissando* lento y continuo, que durante sus cinco compases de duración (c.125-129) lleva la armonía del acorde precedente **acl.fa**<sub>(1-7-<sup>1</sup>)</sub> a su transporte al tritono, **acl.si**<sub>(1-7-<sup>1</sup>)</sub>:

Héctor Oltra García

Y siguiendo la estructura habitual, también ahora a este gesto le sigue el silencio absoluto mantenido también durante tres compases (c.130-132), pero en esta ocasión no para dar por finalizada la Fase 3. A diferencia de las Fases anteriores **F.1** y **F.2**, ahora se añade una extensión que amplía el discurso de **B.6** y desafía las expectativas del oyente tras los gestos iguales de **B.2** y **B.4**. La extensión, que se produce entre los compases 133 y 139, incluye un tenue primer compás en **pp** con mínima presión y *tutto l'arco* sobre la misma armonía precedente, **acI.si<sub>(1-7-1)</sub>**, que es inmediatamente interrumpido por la aparición de nuevo del gesto brutal de máxima presión de arco, sostenido en **fff** durante cinco compases y sobre la vuelta al acorde original, **acI.fa<sub>(1-7-1)</sub>**. Esta extensión tiene función de *codetta* para resaltar un punto de articulación estructural destacado, como es el final de **T.1**:



Héctor Oltra García

*codetta del Tramo 1*

*acI.Si*<sub>(1-7-1)</sub>      *acI.Fa*<sub>(1-7-1)</sub>

– {Advertimos un *lapsus cálimi* en la partitura respecto a la rigurosidad del procedimiento compositivo adoptado por el autor. En el c.134-138 de la viola, el la# escrito debería ser un fa# para ser fieles al *acI.f*<sub>(1-7-1)</sub>. Dicho error se ha podido constatar que es de escritura al comparar la partitura con el borrador original manuscrito de la obra y observar que efectivamente se trata de un fa# y no de un la#, sobrando en la partitura una línea adicional. Véase el detalle del borrador:} –

Héctor Oltra García

• Tramo 3 (**T.3**) - c.139-218:

El tercer tramo de la Sección 1, al igual que el **T.2**, lleva a cabo un segundo desarrollo de los materiales presentados, pero ahora de modo más libre. El Tramo se divide a su vez en dos Fases (**F.4** y **F.5**).

– Fase 4 (**F.4**) - c.139-186:

Del mismo modo que lo hicieron las **F.2** y **F.3**, la presente Fase inspira su desarrollo de nuevo en la microforma y en la estructuración de materiales de la **F.1** introductoria, aunque ahora con mayores licencias y libertad, ampliando la microforma binaria original de **F.1** a una microforma ternaria fragmentada en tres Bloques (**B.7**, **B.8** y **B.9**), destinando los Bloques primero y último para llevar a cabo la reexposición-desarrollo respectiva de los Bloques de **F.1**, e insertando en su Bloque central un discurso de ampliación libre:

| Fase 4<br>(Desarrollo inspirado en F.1)                                                                                                        |                                                                                                                           |                                                                                             |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------|
| Bloque 7                                                                                                                                       | Bloque 8                                                                                                                  | Bloque 9                                                                                    |
| <u>Inspirado en B.1:</u><br>Silencio<br><b>acl.re</b> <sub>(11-7-11)</sub><br><b>sl.</b> <sup>(1-22)</sup><br><b>acl.fa</b> <sub>(1-7-1)</sub> | <u>Ampliación libre:</u><br><b>col.</b><br>Tímbricas<br>bruitistas<br><b>moTrans.</b><br><b>acl.mi</b> <sub>(1-7-1)</sub> | <u>Inspirado en B.2:</u><br>Silencio<br>Gesto<br>brutal<br><b>acl.mi</b> <sub>(1-7-1)</sub> |

– Bloque 7 (**B.7**) - c.139-153:

En su inspiración en la **F.1**, el presente Bloque 7 toma parte de las características esenciales de su **B.1**, a modo de reexposición desarrollada comprimida.

Héctor Oltra García

Al igual que el **B.1**, el Bloque 7 da inicio con un absoluto silencio a *tutti* durante cinco compases (c.139-143) con el mismo gesto teatral de inmovilidad que se asocia siempre al silencio.

Tras la expectación del silencio, éste es respondido por el cuarteto a *tutti*, que, al igual que **B.1**, basa su construcción melódica en la **serie interválica** completa (**sl.**<sup>(1-22)</sup>), respetando incluso la misma dirección interválica de **B.1**, pero ahora realizando un discurso simultáneo, sin canon, más comprimido y rítmicamente libre respecto a aquella. Sobre este aspecto hay que señalar algunas mutaciones en la utilización de la **sl.**:

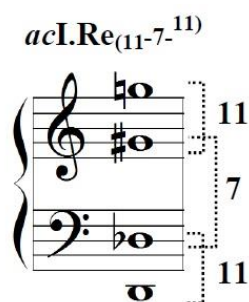
- El violín I muta su nota nº 5 de un la en **B.1** a un sol# actual, aunque ello no afecta sustancialmente a la **sl.**<sup>(4)</sup>, ya que el intervalo producido sigue guardando la relación de semitono. Sin embargo esto sí afecta al intervalo **sl.**<sup>(5)</sup> producido con la nota siguiente, que en vez de ser de 5 semitonos (4ª Justa) se transforma en un inédito intervalo de 3 semitonos (3ª menor) que se sitúa incluso fuera del **col.** El resto de la melodía se desarrolla sin más mutaciones exactamente igual que en **B.1**.
- La viola realiza ahora la misma mutación interválica que realizó ya en **B.1**, en el componente nº 18 de la **sl.**<sup>(18)</sup>, en donde debería haber un intervalo de 6 semitonos (tritonos) y se sitúa uno de 8 semitonos (5ª aumentada). Esta licencia se toma con la misma intención que entonces, para modificar la última nota resultante de su línea melódica, que quedará prolongada y mantenida como parte de un acorde concreto.

La organización tímbrica también se lleva a cabo de modo similar al **B.1**, en donde el discurso se fragmenta en segmentos en los que se enmarcan uniformemente algunas tímbricas bruitistas distintas. Los fragmentos actuales son ahora tres: (c.144-146) en **mp**, con digitación *étouffé* y arco *sul ponticello* y con mínima presión; (c.147-151) en **pp**, con mínima presión de arco; y (c.152-153)

Héctor Oltra García

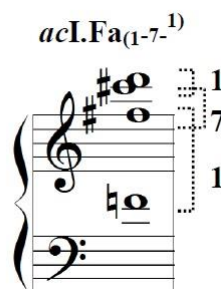
sobre una nota tenida con la tímbrica previa, se incorpora el vibrato lento de 1/4 de tono.

Armónicamente, el presente Bloque 7 presenta, dada la reexposición llevada a cabo, las mismas características esenciales del **B.1**. La nota inicial de cada instrumento es naturalmente la misma que en **B.1**, formando el mismo agregado armónico con el que daba comienzo la obra, y cuya constitución interválica superpuesta 11–7–11 responde claramente también al **col.**:



Tras este acorde inicial, la armonía que se produce durante el desarrollo del canon se genera de nuevo como consecuencia de la superposición horizontal de las líneas canónicas individuales basadas en la **sl**.<sup>(1-22)</sup>, por lo que se puede hablar de una textura armónica generada a partir del **col**.

Y coincidiendo con en el último segmento tímbrico del discurso (c.152-153), el cuarteto confluye en una nota tenida durante estos dos compases alzando el mismo acorde que en el final del **B.1**, ya habitual, generado sobre un Fa, y cuya constitución interválica superpuesta 1–7–1 responde claramente al **col**:



Héctor Oltra García

Los instrumentos sostienen sus notas de este acorde hasta enlazar con su entrada escalonada ya en el Bloque siguiente (**B.8**).

– Bloque 8 (**B.8**) - c.154-175:

El Bloque 8 supone, en el proceso de reexposición-desarrollo de la **F.1**, un fragmento de ampliación libre que se inserta entre sus Bloques.


Da inicio de manera totalmente enlazada con el Bloque previo mediante una entrada escalonada de los instrumentos que es llevada a cabo de modo muy estrecho durante el c.154-155, a menos de medio tiempo de distancia, empleando las mismas notas del acorde previo sostenido **acI.Fa**<sub>(1-7-1)</sub>, realizando un único súbito ataque de un solo tiempo de duración en **fff** con máxima presión de arco, viniendo de un entorno sonoro en **pp**, lo que ayuda a discriminar auditivamente el comienzo del nuevo Bloque.

Tras este gesto de entrada los instrumentos conforman sus melodías concatenando libremente y sin orden establecido los intervalos del **col.**, que se guardan con rigurosidad, aunque se puede apreciar alguna licencia en forma de salto de 8ª Justa que no desvirtúa el procedimiento (p.ej.: vn.II c.163). De este modo, la superposición de sus líneas melódicas desarrolla una textura armónica basada en el **col.**

Héctor Oltra García

-(B.8 inicio: c.154-159):

155



|                  |    |   |    |   |    |   |    |   |    |    |    |    |
|------------------|----|---|----|---|----|---|----|---|----|----|----|----|
| -Violín I col.:  | 6  | 6 | 6  | 6 | 5  | 7 | 7  | 6 | 11 | 7  |    |    |
| -Violín II col.: | 11 | 7 | 5  | 6 | 11 | 6 | 5  | 6 | 11 | 5  | 11 | 6  |
| -Viola col.:     | 5  | 5 | 11 | 5 | 5  | 5 | 11 | 6 | 5  | 6  |    |    |
| -Cello col.:     | 7  |   |    |   | 11 | 6 |    |   | 11 | 11 | 5  | 11 |

Tímbicamente, el discurso del Bloque se divide en dos segmentos diferenciados que se solapan. Durante el primer segmento (c.155-169) se emplean tímbricas en *mf* de pizzicato *étouffé* combinadas con detalles sueltos y muy esporádicos en *sffz* de percusión con la mano izquierda, lo que conforma una textura puntillista. Y durante el segundo segmento (c.163-175), que va entrando solapado al primero, se emplea en *pp* la mínima presión de arco en *sul ponticello* sobre notas tenidas que evolucionan mediante *glissandos* continuos, conformando una textura más lineal en contraposición a la puntillista previa.

Y es durante el segundo segmento donde aparece como novedad un motivo rítmico-melódico inédito llevado a cabo por el violín II sobre la textura lineal del resto (c.170-174). Este motivo es una anticipación del motivo *moTrans.* que más tarde se hará protagonista en el Tramo de transición (T.4) entre la Sección 1 y 2. El motivo, como se explicó en los materiales precompositivos, debe también su construcción melódica al *col.* en su concatenación interválica 7-6-5-11, que además se ve ampliada aquí también por medio del *col.* en esta primera presentación anticipada:

Héctor Oltra García

*mo*Trans.                      ampliación  
 -Violín II col.: 7 6 5 11                      7 11 5 6 11 6 7

*acI.Mi*<sub>(1-7-1)</sub>

El Bloque finaliza con la confluencia en su último compás (c.175) del *tutti* instrumental, en el que se despliega verticalmente la transposición inédita en mi del acorde protagonista en esta primera Sección, y que cierra suavemente el Bloque con un *diminuendo perdendosi*:

*acI.Mi*<sub>(1-7-1)</sub>

– Bloque 9 (B.9) - c.176-186:

En el procedimiento de inspiración (reexposición desarrollada) sobre la **F.1** llevado a cabo durante la actual Fase (**F.4**), el presente Bloque 9 toma las características esenciales del **B.2**, a modo de reexposición desarrollada comprimida.

Al igual que el **B.2**, el Bloque 9 da inicio con un nuevo módulo a *tutti* de cinco compases inmóviles y en sepulcral silencio (c.176-180).

Héctor Oltra García

De nuevo, tras el absoluto silencio irrumpe violentamente el brutal ruido, provocando nuevamente un contraste extremo de dinámicas y texturas. El gesto se produce con las mismas características tímbricas de **B.2**, con la máxima presión del arco en *fff* hasta romper el sonido, pero se sostiene ahora reducidamente durante solo tres compases (c.181-183). Y armónicamente ahora se despliega sobre el acorde *ac1.mi*<sub>(1-7-1)</sub>, mismo acorde del final del Bloque 8 precedente.

Y también ahora, al sonido roto le sigue el silencio absoluto, que es mantenido durante tres compases (c.184-186) finalizando la **F.4**.

– Fase 5 (**F.5**) - c.187-218:

Contrariamente a lo realizado durante las anteriores **F.2**, **F.3** y **F.4**, la presente Fase 5 lleva a cabo un discurso de estructura totalmente libre en la que, sin novedades, se desarrollan también libremente los materiales anteriores.

Durante toda la Fase los instrumentos basan la configuración de sus melodías en la concatenación libre y sin orden establecido de los intervalos del *col.*, que es guardado fielmente. De este modo, la superposición de sus líneas melódicas provoca una textura armónica basada en el *col.*

La Fase presenta un discurso muy continuo que va evolucionando uniformemente, compuesto de un solo trazo pero organizado por segmentos tímbricos que se van solapando con la intención de impedir una compartimentación sonora clara y favorecer una evolución paulatina y suave. En esta progresión, la tímbrica puede fragmentar la Fase en dos Bloques (**B.10** y **B.11**) en los que predomina el empleo del arco en el primero, y el pizzicato en el segundo.



Héctor Oltra García

– Bloque 10 (B.10) - c.187-208:

El primer Bloque de la Fase basa su tímbrica en sonidos principalmente obtenidos mediante el arco, y es divisible en dos segmentos que se solapan, diferenciados tímbricamente.

El primer segmento (c.187-198) está protagonizado por la tímbrica bruitista producida mediante presión *étouffé* en la mano izquierda y arco *sul ponticello* con mínima presión, en dinámica *mp*. Y a esta tímbrica predominante se le añaden detalles esporádicos de breves notas sueltas en *col·legno battuto sfffz* y en pizzicato *étouffé mf*, generándose una rica textura puntillista.

Y el segundo segmento tímbrico (c.195-208), que da inicio solapado al final del segmento anterior, está basado íntegramente en el *col·legno battuto* lo más cerca del *sul ponticello* posible, en dinámica *mf* con detalles *sfffz*, lo que provoca una textura más percusiva buscando la evolución tímbrica hacia el siguiente Bloque protagonizado enteramente por los pizzicatos.

– Bloque 11 (B.11) - c.202-218:

El segundo Bloque de la Fase da inicio solapado al final del Bloque previo, impidiendo así la compartimentación sonora y favoreciendo una evolución progresiva suave entre Bloques y segmentos tímbricos.

El Bloque basa ahora su tímbrica en sonidos principalmente obtenidos mediante el pizzicato, y es divisible en dos segmentos que se solapan, diferenciados tímbricamente.

El primer segmento (c.202-215) está protagonizado por el pizzicato *étouffé* en dinámica *mf* y con detalles *sfffz*, generándose una textura puntillista percusiva.

Y el segundo segmento tímbrico (c.207-212), que da inicio solapado al segmento anterior, está basado en el pizzicato Bartók en dinámica *fff sempre*,

Héctor Oltra García

mucho más rudo que el timbre anterior, lo que provoca una textura mucho más percusiva y dura.

De este modo, la Fase 5 completa se construye claramente en base a una evolución sonora progresiva, claramente planificada y organizada, que va tímbricamente de menos a más percusiva, desde los sonidos más suaves del arco hasta el pizzicato más bruitista (pizz. Bartók), y dinámicamente desde el *mp* hasta el *fff*:

| Fase 5                                                                                    |                                                                                   |                                                          |                                                  |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------|--------------------------------------------------|
| Bloque 10                                                                                 |                                                                                   | Bloque 11                                                |                                                  |
| Arco                                                                                      |                                                                                   | Pizzicato                                                |                                                  |
| <u>1º segmento tímbrico:</u><br><i>étouffé</i><br><i>sul ponticello</i><br>mínima presión | <u>2º segmento tímbrico:</u><br><i>col-legno battuto</i><br><i>sul ponticello</i> | <u>1º segmento tímbrico:</u><br>pizzicato <i>étouffé</i> | <u>2º segmento tímbrico:</u><br>pizzicato Bartók |
| <i>mp</i>                                                                                 | <i>mf</i>                                                                         | <i>mf</i>                                                | <i>fff sempre</i>                                |

El Bloque finaliza con una cola sonora de tres compases (c.213-215) protagonizada por la viola en solitario que se desvanece en pizzicatos *étouffé* hasta dejar en absoluto silencio los tres últimos compases del Bloque (c.216-218), poniendo así fin a la Fase 5 y al Tramo 3.

Héctor Oltra García

• Tramo 4 (**T.4**) - c.219-271:

El cuarto Tramo de la Sección 1 desempeña claramente la función de transición que llevará a la obra a su segunda Sección principal. Al igual que el Tramo 1 introductorio, este Tramo transitivo está compuesto por una única Fase.

– Fase 6 (**F.6**) - c. 219-271:

La Fase ejerce su función de transición ya que, sin llegar a adelantar la presentación de los elementos protagonistas de la Sección segunda, se desarrolla en un terreno intermedio en el que los materiales hasta ahora fundamentales de los Tramos y Fases anteriores empiezan a sufrir cambios importantes en su uso y consideración. Tal es el caso del **col.**, que empieza a ser superado y desbordado por los nuevos usos interválicos, y con él todos sus materiales derivados, como por ejemplo los acordes interválicos **acl.**, que son sustituidos por otros agregados armónicos de diferente constitución. Todo ello en beneficio de la evolución de la obra hacia la exploración de nuevos parámetros constructivos, como lo son el motivo principal **mPral.** y el centro tonal.

– Bloque 12 (B.12) - c.219-230:

Dadas sus características y talante, el Bloque 12 desempeña, dentro de la función transitiva de la Fase 6, una subfunción de introducción dentro de la propia Fase.

El nuevo Tramo, Fase y Bloque da inicio con un material armónico inédito hasta ahora en la obra: un cluster cromático formado sobre la nota si (**ac.clst.si**<sub>(1-1-1)</sub>) y ejecutado en un único pizzicato Bartók **fff** totalmente simultáneo en el *tutti* instrumental (c.219). Este gesto ayuda, mediante su consistencia y contundencia sonora, a localizar auditivamente el punto de articulación estructural del nuevo Tramo.

Héctor Oltra García

ac. clst. Si<sub>(1-1-1)</sub>



Tras el pizzicato, el cuarteto entra escalonadamente, aunque sin canon, en el orden vn.II, vc., va. y vn.I, desarrollando líneas independientes de carácter suave, tenido y plano que contrastan con el ataque inicial (c.220-230). Estas se desarrollan uniformemente con un gesto dinámico inicial de **sffz** > **pp**, y con una tímbrica compuesta por mínima presión de arco, *col·legno tratto*, vibrato lento de 1/4 de tono y un *glissando* que enlaza continuamente sus cambios de notas.

Melódicamente las líneas parten de las respectivas notas del anterior acorde cluster (**ac.clst.si<sub>(1-1-1)</sub>**), y se desarrollan concatenando libremente intervalos muy estrechos, situándose su construcción completamente al margen del **col.**, que es transgredido mediante el uso expreso ahora por primera vez en la obra de intervalos principalmente de 1, 2 y 3 semitonos, relegando los intervalos del **col.** a un plano secundario.

– (Distancias interválicas, c.220-228):



|               |   |   |   |   |   |   |   |
|---------------|---|---|---|---|---|---|---|
| -Violin II:   | 2 | 2 |   |   |   |   |   |
| -Violin I:    |   |   | 1 |   | 2 | 3 | 2 |
| -Viola:       |   |   |   | 1 | 2 | 1 |   |
| -Violoncello: | 1 | 1 |   | 1 |   | 5 |   |

Héctor Oltra García

El Bloque es cerrado con un gesto de nuevo contrastante (c.228-230), basado en la combinación tímbrica del arco *sul ponticello* con máxima presión y en *fff*, a lo que se le añade un *glissando*: descendente de 2 semitonos en el anticipado en el violonchelo (c.228-229), y ascendente de 3 semitonos en el simultáneo del resto instrumental (229-230). Armónicamente los instrumentos confluyen en el c.229 en un acorde cluster, esta vez no cromático, pero también alzado sobre la notas Si: **ac.clst.si**<sub>(1-2-1)</sub>.

– Bloque 13 (**B.13**) - c.231-251:

El Bloque 13 desempeña, dentro de la función transitiva de la Fase 6, una subfunción ya discursiva y expositiva dentro de la propia Fase.

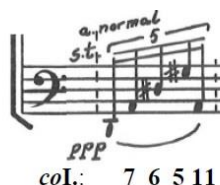
Su discurso, predominantemente en *pp*, combina tímbricamente las líneas de carácter suave, tenido y plano del Bloque anterior (mínima presión de arco, *col·legno tratto*, vibrato lento de 1/4 de tono y un *glissando* enlazando sus notas), con una nube de breves detalles tímbricos distintos desperdigados, como la percusión con la mano izquierda, la máxima presión de arco, el *col·legno battuto* y el pizzicato Bartók, que forman una textura tímbrica muy heterogénea. Melódicamente las líneas individuales resultan de la concatenación libre de intervalos tanto del **col.** como ajenos a este, especialmente de 2 y 3 semitonos, en lo que parece ser ya una superación definitiva del **col.** y de la rigurosidad de su tratamiento anterior.

Y motivicamente, sobre esta textura tímbrica heterogénea se expone en relieve el motivo asociado a la transición (**moTrans.**), el cual sí debe su construcción melódica al **col.** en una rigurosa concatenación interválica 7–6–5–11. Este motivo es presentado durante el bloque por cada uno de los instrumentos del cuarteto individualmente en diferentes momentos:

- En el c.235 el violoncello realiza a modo de anticipación una primera exposición variada del motivo, desarrollado sobre la altura

Héctor Oltra García

impropia de re, y con una rítmica en quintillo de semicorcheas y una tímbrica de arco ordinario *sul tasto* tampoco propias del aspecto real del **moTrans.**, aunque sí respetando perfectamente su interválica 7–6–5–11.



- En los c.238-240 el violín I es el primero en presentar el **moTrans.** con su diseño propio, sobre la altura de  $si\flat$ , desplegado durante tres compases, y tímbricamente con un pizzicato Bartók **sffz** inicial que da paso al arco *col-legno tratto* en **mf**.



- En los c.241-243 la viola presentar el **moTrans.** con su diseño propio, también sobre la altura de  $si\flat$ .
- En los c.245-247 el violoncello sí presenta ahora el **moTrans.** con su diseño propio y también sobre la altura de  $si\flat$ .
- En los c.246-248 el violín II, solapado al motivo del violoncello, es el último en presentar el **moTrans.** con su diseño propio y también sobre la altura de  $si\flat$ .

Este motivo está especialmente concebido asociado y reservado a la presente transición, tras la cual no volverá a ser utilizado posteriormente en el resto de la obra.

Una vez presentado individualmente el **moTrans.** por cada uno de los instrumentos, el cuarteto confluye mediante las líneas en **pp** de carácter suave,

Héctor Oltra García

tenido y plano (mínima presión de arco, *col-legno tratto*, vibrato lento de 1/4 de tono y un *glissando* enlazando sus notas) en un nuevo acorde cluster cromático, esta vez alzado sobre la nota mi:



– Bloque 14 (**B.14**) - c.252-271:

El Bloque 14 desempeña, dentro de la función transitiva de la Fase 6, una subfunción de Coda dentro de la propia Fase como cierre de esta y como cierre de la Sección 1 y transición hacia la siguiente Sección 2. Para ello el autor decide llevar a cabo aquí la reexposición variada y comprimida del pasado **B.6**, que con su acentuado carácter de Coda se encargaba de cerrar el pasado Tramo 2. Recordemos además que el **B.6** ya era una reexposición desarrollada y ampliada del **B.2** original, con lo que la actual Fase de transición cierra la Sección 1 con materiales y planteamientos estructurales propios de esta primera Sección y aludiendo directamente a su principio.

Del mismo modo que en **B.6**, el presente Bloque inicia con un nuevo módulo de compases en silencio, pero esta vez de solamente tres compases (c.252-254) y con la novedad añadida de la nota sol del violoncello, que, proveniente del último acorde *ac.clst.mi<sub>(1-1-1)</sub>* del pasado Bloque, ahora se mantiene con su misma tímbrica (en *pp*, con mínima presión de arco, *col-legno tratto* y vibrato lento de 1/4 de tono) como un hilo de sonido a modo de tenue pedal sobre el silencio del resto de instrumentos.

Héctor Oltra García

Y de nuevo, tras el silencio, al igual que en **B.6**, irrumpe brutalmente el ruido provocando un impactante contraste de dinámicas y texturas, producido tímbricamente mediante la máxima presión del arco en *fff* hasta romper el sonido y con un *glissando* continuo que durante sus tres compases de duración (c.255-257) lleva la armonía del acorde precedente *ac.clst.mi*<sub>(1-1-1)</sub> a su transporte sobre la nota si: *ac.clst.Si*<sub>(1-1)</sub>. Y todo ello sobre la tenue y frágil pedal de sol del violoncello que se mantiene imperturbable.

The image shows a musical score snippet starting at measure 255. It consists of four staves. The top three staves are grouped by a bracket on the left and right, labeled *ac.clst.Mi*<sub>(1-1-1)</sub> and *ac.clst.Si*<sub>(1-1)</sub> respectively. The first staff has a green highlight at the beginning, and the second and third staves have a blue highlight. The bottom staff is highlighted in yellow and contains a wavy line representing a continuous glissando, with the text "...Pedal de Sol..." written below it. The notation includes various dynamics like *fff* and *(v)*, and some notes are marked with *(#)*.

Siguiendo la estructura de **B.6**, también ahora a este gesto le sigue súbitamente el silencio, primero con tres compases en los que se mantiene la pedal del violoncello (c.258-260) y luego con otros tres compases de silencio absoluto del *tutti* instrumental (c.261-263).

Y al frío del silencio le sigue, como en **B.6**, la brutal irrupción de nuevo del gesto de arco lento con máxima presión, sostenido en *fff* durante cinco compases y sobre la vuelta al acorde cluster de mi, ahora en una disposición más cerrada y disonante:



Héctor Oltra García



Y cierra definitivamente el Bloque, el Tramo 4 y la Sección 1 tres compases de absoluto silencio (c.269-271).

➤ **Sección 2 (S.2)** - c.272-406:

La segunda Sección de la obra supone, tras el ya anuncio de la transición (T.4), un primer paso en la evolución de la obra respecto a sus materiales, su consideración y tratamiento, y los procedimientos compositivos empleados a partir de ahora. En este sentido, algunos materiales hasta ahora fundamentales irán perdiendo peso en la obra o se irán transformando. En el caso de la tímbrica, ésta seguirá siendo completamente bruitista. El silencio, por el contrario, pierde ahora algo de presencia, pero sobre todo pierde significado pasando a ser un recurso más discursivo y no tan dramático. El **col.**, como medio de llevar a cabo una atonalidad controlada, resta rigidez y ve cómo se incorporan indiscriminadamente elementos interválicos que le quedan al margen, como ya sucediera en la transición. Del mismo modo, todo lo derivado directamente del **col.** decae en presencia e importancia, como por ejemplo en la construcción de las líneas melódicas basadas en él, e incluso la **sl.**, que desaparece por completo; o los acordes interválicos (**acl.**), que son sustituidos por clusters, como ya sucediera en la transición.

Y por el contrario, la Sección 2 verá cómo se introducen progresivamente nuevos e inéditos materiales, aunque todavía de forma muy velada y tímida, como el motivo principal (**moPral.**) y la tonalidad, cuyo uso y desarrollo a través de sus

Héctor Oltra García

productos melódicos, armónicos y texturales derivados, empiezan a acaparar trascendencia relegando los materiales y procesos anteriores.

La Sección 2 consta de dos Tramos (**T.5** y **T.6**) diferenciados por desempeñar las diferentes funciones de Exposición de nuevos materiales y de Desarrollo de los mismos.

- Tramo 5 (**T.5**) - c.272-350:

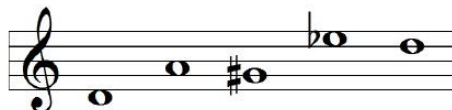
El primer Tramo de la Sección desempeña la función expositiva de los nuevos materiales. El Tramo está compuesto por dos Fases (**F.5** y **F.6**) que se distinguen por su aspecto y procedimientos compositivos.

- Fase 7 (**F.7**) - c.272-318:

La primera Fase, fragmentada en dos Bloques (**B.15** y **B.16**), expone de manera sugerida, de modo todavía muy velado y tímido, los nuevos materiales que se harán con el protagonismo de la obra a partir de ahora: el motivo principal (**moPral.**), y el centro tonal en re y tonalidad re Mayor.

- Bloque 15 (**B.15**) - c.272-291:

El Bloque presenta por primera vez en la obra el motivo principal (**moPral.**), que, como se explicó en la descripción de los materiales precompositivos, deriva del **col.**



Pero lo hace con muy poca personalidad, de un modo muy velado, sin relieve, amagando la plenitud de su aspecto tras una tímbrica muy frágil que lo difumina, y además, su presentación se lleva a cabo mediante un canon entre el

Héctor Oltra García

*tutti* instrumental, que contribuye a soterrarlo y confundirlo enmarañándolo entre sus líneas. Pervive en este procedimiento el deseo de no evidenciar el **moPral.** del todo, al menos por el momento.

El canon se produce en el mismo orden de entradas instrumentales que en todos los cánones llevados a cabo hasta ahora en la obra (vc., vn.II, va. y vn.I), y se puede dividir en tres claros segmentos, dos con clara relación entre sí que se sitúan en el presente Bloque, y un tercero de muy divergente carácter y procedimiento compositivo que se enmarca en el Bloque siguiente (**B.16**).

– **Antecedente** (c.272-291): Violoncello. De los tres segmentos de los que consta el antecedente, dos se enmarcan con una estrecha relación entre sí en el presente Bloque.


El primer segmento del antecedente (c.272-282) expone el **moPral.** en **pp** y desdibujado tímbricamente con presión *étouffé* en la mano izquierda y con mínima presión de arco *sul ponticello* y *senza vibrato*, terminando en crescendo sobre su último re, que es destacado con máxima presión de arco en **fff** para súbitamente volver a la tímbrica y dinámica inicial, con la que es mantenido durante cuatro compases, lo que ayuda a establecer la división con el siguiente segmento.

Y el segundo segmento (c.283-291) también basa su constitución en el **moPral.**, pero ahora en forma de pequeños desarrollos: primero exponiendo su célula básica **moPral.**<sup>c.básica</sup> en percusión con la mano izquierda, seguido del **moPral.** en arco *sul tasto* con mínima presión, y finalizado libremente sobre alturas relacionadas con el **moPral.** y reposando finalmente sobre una nota tenida que ayuda a establecer la separación con el tercer segmento del canon, ya enmarcado en el siguiente Bloque.

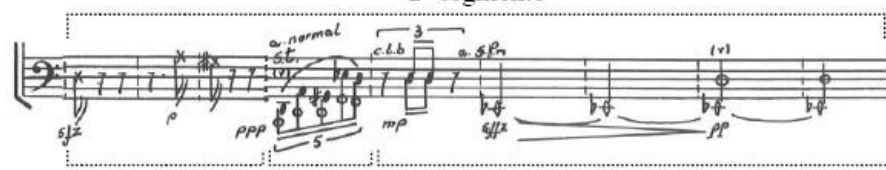
Héctor Oltra García

-(Antecedente: Violoncello, c.272-291):

1º segmento



2º segmento



*moPral.*  
*moPral.* c.básica *moPral.* alturas libres del *moPral.*

- **Consecuente 1º** (c.273-292): Violín II. Se produce a un compás del antecedente, e igualmente parte de la nota re. En su primer fragmento (c.273-283) responde rigurosamente a todas las características del antecedente. Y en su segundo fragmento (c.284-292) es fiel en la exposición del *moPral.* c.básica y del *moPral.*, pero no en las alturas libres, finalizando sobre un sol con la intención de dar pie a la configuración de una armonía concreta en la confluencia del cuarteto instrumental al final del segmento.
- **Consecuente 2º** (c.274-293): Viola. Se produce también a un compás del consecuente 1º, e igualmente parte de la nota re. En su primer fragmento (c.274-284) responde rigurosamente a todas las características del antecedente. Y en su segundo fragmento (c.285-293), al igual que el consecuente 1º, es fiel en la exposición del *moPral.* c.básica y del *moPral.*, pero no en las alturas libres, finalizando ahora sobre un si♭ con la misma intención de formar parte de un acorde concreto al final del segmento.
- **Consecuente 3º** (c.275-294): Violín I. Se produce también a un compás del consecuente 2º, e igualmente parte de la nota re. En su primer fragmento (c.275-285) responde rigurosamente a todas las características del antecedente. Y en su segundo fragmento (c.286-294), es fiel en la exposición

Héctor Oltra García

del **moPral.**<sup>c.básica</sup>, pero el **moPral.** es presentado con mutaciones interválicas relacionadas con el 3º orden del **co/moPral.** (lab-sol y si-sib). Y en las alturas libres finales concluye libremente sobre un do# con la misma intención de formar parte de un acorde concreto al final del segmento.

La armonía que se genera durante el desarrollo del canon es fruto de la superposición de las líneas individuales, por lo que es en general generada por el **moPral.** Aunque se dan dos momentos de especial interés armónico coincidiendo con el final de cada uno de los dos segmentos del canon. En el final del primer segmento del canon se produce una confluencia reposada del *tutti* instrumental sobre la nota re (c.282), lo que supone la primera nota homofónica –al unísono/en octavas– de la obra, hecho que empieza a dejar vislumbrar la aparición de un **centro tonal en re**. Y en el final del segundo segmento del canon (c.291) se produce de nuevo una confluencia reposada del *tutti* instrumental, esta vez sobre un acorde de 7ª de Dominante (**V<sup>7+</sup>**) de lab –al tritono, en las antípodas tonales del re–, con la intención de servirle de contrapeso armónico y para descentralizar la atención sobre el centro tonal de re, aun en ciernes.

-(c.282):



Re homofónico  
Centro tonal

-(c.291):



V<sup>7+</sup> de Lab  
(al tritono)

Héctor Oltra García

– Bloque 16 (**B.16**) - c.292-318:

El Bloque 16 está constituido por el tercer segmento del canon iniciado en el Bloque anterior y por un fragmento libre de características armónicas y cadenciales tonales sobre el centro tonal de re y su tonalidad re Mayor, aunque, del mismo modo que el Bloque anterior con el *moPral.*, se realizará de forma muy velada y con la intención de que no sea fácilmente evidenciado.

El tercer segmento del canon viene perfectamente enlazado del canon emprendido en el Bloque anterior (**B.15**). Su antecedente (c.292-301), también ahora en el violoncello, se constituye completamente en un súbito *fff* y tímbricamente con máxima presión de arco, lo que, viniendo de un entorno sonoro en *pp*, ayuda perfectamente a discriminar auditivamente el comienzo del nuevo Bloque y del tercer segmento en relación a los segmentos anteriores del canon. El conjunto de voces –antecedente y tres consecuentes– guardan entre sí la misma rítmica rigurosamente. Pero a nivel melódico sus alturas se imitan con un sentido similar pero no literalmente, exponiendo alturas de modo independiente. Estas alturas independientes que configuran las líneas melódicas ya no dependen en absoluto del *col.* como sucedía en la **S.1**, sino que responden libremente a un deseo de hacer evolucionar la armonía general, resultante de la superposición de las líneas melódicas, de un acorde a otro. En este caso, se pretende hacer evolucionar la armonía desde el acorde final del Bloque anterior – 7ª de Dominante (**V<sup>7+</sup>**) de *lab*– hasta el final del canon en un punto de confluencia reposada del cuarteto en el que se genera un acorde cluster sobre mi (c.300-301), acorde ya adelantado en el **B.14** de la transición (**T.4**) y protagonista de su final:

Héctor Oltra García

*ac.clst.Mi*<sub>(1-1-<sup>1</sup>)</sub>

300



Este procedimiento de evolución armónica transitiva sustituye definitivamente a partir de aquí al **col.** en su labor constructiva de las líneas melódicas y será recurrentemente utilizado en el resto de la obra.

Al final del canon le sigue un fragmento libre de claras intenciones armónicas y cadenciales cuya intención es la de empezar a sugerir muy veladamente el centro tonal de re y su tonalidad re Mayor.

Inicia en el violoncello en el c.302, sobre los finales de los consecuentes del canon, adoptando un talante agitado y nervioso mediante una tímbrica basada en un trémolo en *col·legno tratto* y *sul ponticello* con picos extremos súbitos de dinámica *sfffz > p*. Armónicamente su inicio está fundamentalmente basado en el mismo *ac.clst.mi*<sub>(1-1-<sup>1</sup>)</sub> del final del canon, con alguna inflexión melódica cromática en los instrumentos que lo descomponen y lo recomponen de vuelta, pero sosteniéndolo hasta el c.308.

Durante el c.309 la armonía general evoluciona hasta el c.310, en el que se forma un acorde de 7ª disminuida (7) de re, que termina resolviendo de modo algo indirecto con algún rodeo melódico en el c.312 en un acorde I de re Mayor con notas añadidas en el violoncello (2ª y 3ª rebajadas: *mi<sub>b</sub>*, *si<sub>b</sub>*; y 7ª sensible: *do#*)

Héctor Oltra García

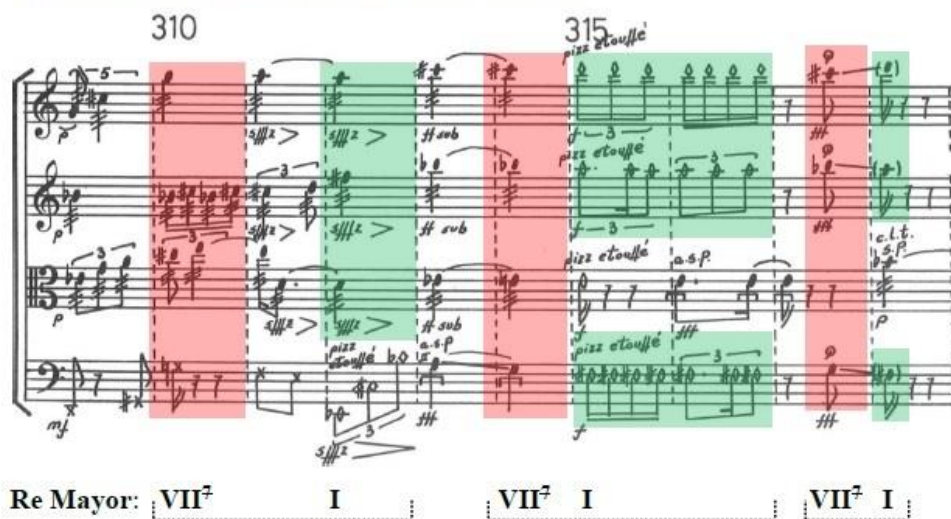
que también contribuyen a desvirtuarlo, evitando así, la nitidez de todo el proceso cadencial que se pretende sugerir pero no se desea evidenciar por el momento. Esta supone la primera ocasión en la obra en la que se lleva a cabo un proceso cadencial sobre el centro tonal de re y su tonalidad de re Mayor, aunque, como se ha visto, de modo muy encubierto y velado.

El c.113 es una evolución armónica transitiva que nos devuelve a la 7ª disminuida (7) de re en el c.114, que resuelve de modo mucho más directo que el anterior proceso cadencial en un I de re Mayor (c.315-316), pero también con una nota añadida en la viola que desvirtúa el acorde (2ª añadida: mi).

Y en los compases 317-318 se lleva a cabo el mismo proceso cadencial entre 7ª disminuida (7) y I de re Mayor, ahora más directo y conciso, pero también con la nota añadida en la viola que desvirtúa la Tónica de re Mayor (6ª rebajada: sib) y que resulta ser una nota anticipada de la Fase siguiente.

Todo ello se realiza en diversas tímbricas bruitistas que distorsionan el sonido como un factor más que contribuye a mitigar la nitidez de los procesos cadenciales tonales.

-(Procesos cadenciales en Re Mayor, c.310-318):



Re Mayor: VII<sup>7</sup> I | VII<sup>7</sup> I | VII<sup>7</sup> I



Héctor Oltra García

– Fase 8 (**F.8**) - c.319-350:

La segunda Fase del Tramo 5 está basada en el desarrollo de texturas armónicas, y se divide en dos Bloques (**B.17** y **B.18**) de procesos diferenciados.

– Bloque 17 (**B.17**) - c.319-335:

El Bloque 17 da inicio armónicamente con un acorde de 7ª disminuida (7) de Re. A partir de aquí el cuarteto desarrolla una textura de entramado de líneas individuales en el que las melodías instrumentales se construyen independientes y con libertad a partir de las notas del acorde inicial (7), con la excepción de algunas notas extrañas en forma de notas de paso y notas breves desperdigadas en el discurso que así desvirtúan su pureza acordística.

En su textura se combinan diversas tímbricas mezcladas y desordenadas, siempre de sonido distorsionado, lo que confiere al discurso una diversidad y riqueza tímbrica imprevisible. Esta textura tímbrico-armónica de entramado contrapuntístico se desarrolla uniformemente hasta el c.330.

Héctor Oltra García

-(Textura armónica de VII<sup>7</sup> de Re, c.319-330):



**VII<sup>7</sup> de Re Mayor (sombreado)**

A partir del c.331 los instrumentos van adoptando escalonadamente un aspecto uniforme de nota tenida con mínima presión de arco *sul ponticello* y vibrato lento de 1/4 de tono. Momento en el cual se provoca un proceso de evolución armónica que hace mutar la armonía, especialmente con la aparición del mi $\flat$  en el violoncello, desde la 7<sup>a</sup> disminuida (7<sup>-</sup>) de Re con la que iniciaba el actual Bloque hasta la configuración definitiva ya en el primer compás del Bloque siguiente (**B.18**) de una 7<sup>a</sup> de Dominante (V<sup>7+</sup>) de la $\flat$ .

– Bloque 18 (**B.18**) - c.336-350:

El Bloque inicia con la resolución del proceso armónico evolutivo del Bloque anterior, en una 7<sup>a</sup> de Dominante (V<sup>7+</sup>) de la $\flat$ .

Este acorde se sitúa en las antípodas tonales de re, como factor de desestabilización del centro tonal de re para descentralizar su atención después de todos los procesos cadenciales tonales realizados, aunque veladamente, sobre re Mayor en la Fase previa (**F.7**).

La resolución adquiere un aspecto estático al mantenerse las notas del acorde en **pp**, con timbre de mínima presión de arco *sul ponticello* y vibrato lento de 1/4 de tono, que se sostienen durante tres compases con un pequeño

Héctor Oltra García

*diminuendo* final. Gracias a la tímbrica con la que se construye, la apreciación de las fuerzas y tensiones tonales es más dificultosa de apreciar auditivamente.

-(7ª de Dominante ( $V^7+$ ) de  $lab$ , c.336-338):



Tras este acorde tenido se retoma el silencio absoluto y la inmovilidad del *tutti* instrumental con un módulo de dos compases (c.339-340), aunque con carga no tan dramática como los realizados en la **S.1**, utilizado más bien ahora como elemento discursivo.

Tras los silencios se regresa literalmente al acorde anterior (7ª de Dominante ( $V^7+$ ) de  $lab$ ), reproduciendo sus mismas características tímbricas y en dinámica **pp**, que es mantenido ahora durante solo dos compases (c.341-342).

Tras estos, de nuevo entrecorta la armonía un módulo de dos compases de silencio absoluto (c.343-344).

A lo que le sigue de nuevo la reexposición del mismo acorde de 7ª de Dominante ( $V^7+$ ) de  $lab$ , mantenido ahora durante cuatro compases (c.345-348), pero esta vez mutando ligeramente su tímbrica a presión *étouffé* de la mano izquierda, con mínima presión de arco *sul ponticello* y ahora sin oscilación de 1/4 de tono.

Héctor Oltra García

Y para finalizar el actual Bloque y su discurso estático y entrecortado, se vuelven a dejar dos compases de silencio absoluto (c.349-350) que también se encargan de cerrar la **F.8** y el **T.5**.

- Tramo 6 (**T.6**) - c.351-406:

El segundo Tramo de la Sección 2 desempeña la función de desarrollo de los nuevos materiales ya expuestos veladamente en el primer Tramo (**T.5**) de la Sección: el **moPral.** y el centro tonal de re. El Tramo está compuesto por dos Fases (**F.9** y **F.10**) que se distinguen por su aspecto y procedimientos compositivos.

- Fase 9 (**F.9**) - c.351-379:

La primera Fase del Tramo está fragmentada en dos Bloques (**B.19** y **B.10**), y está construida principalmente en torno a la armonía de cluster, al desarrollo del **moPral.** y al ámbito tonal de re Mayor.

- Bloque 19 (**B.19**) - c.351-362:

Tras los compases de silencio absoluto del final del Tramo anterior (**T.5**), el actual Bloque da inicio con un súbito y conciso gesto de dos compases (c.351-352), formado por un ataque en **sfffz > pp** con trémolo de arco *col·legno tratto* y *sul ponticello*, sobre una armonía de cluster cromático levantada sobre mi: **ac.clst.mi**<sub>(1-1-<sup>1</sup>)</sub>, acorde no escuchado desde el **B.16**, lo que contrasta con el talante del Bloque precedente y ayuda auditivamente a diferenciar el inicio del nuevo Tramo 6 del Tramo 5 anterior.

Este gesto se diluye en su *diminuendo* rápidamente en un compás de silencio absoluto en el compás 353. Al que le sigue un solitario y brevísimo acorde homofónico en **p** y *col·legno battuto*, realizado sobre la armonía de 7ª disminuida (7) de re (c.354).

Héctor Oltra García

Este sutil y delicado toque es respondido violentamente con el gesto brutal característico que protagonizó toda la primera Sección (**S.1**), reexponiendo ahora aquí con gran fidelidad sus características esenciales: realizado a *tutti* en *fff* y con máxima presión de arco *sul ponticello*, desplegando no el acorde **ac.fa**<sub>(1-7-1)</sub> típico de la primera sección, sino ahora el cluster de mi con el que daba inicio el actual Bloque, **ac.clst.mi**<sub>(1-1-1)</sub>, y sosteniéndolo imperturbable en su absoluta violencia durante cinco compases.

Y como se hizo habitual en la **S.1** tras este gesto brutal, también ahora le sigue el más absoluto y frío de los silencios, que se extiende durante tres compases (c.360-362) para dar fin al Bloque.

– Bloque 20 (**B.20**) - c.363-379:

Tras el silencio, el Bloque da inicio en *pp*, con la entrada escalonada de los instrumentos a un compás de distancia (vc., vn.I, y simultáneamente vn.II y va.). Estos parten de las mismas notas del **ac.clst.mi**<sub>(1-1-1)</sub> que dejaron en el Bloque anterior, para seguidamente desarrollar líneas melódicas independientes, de carácter estático, con tímbrica de *col-legno tratto* y mínima presión de arco *sul tasto*, a la que se le añaden *glissandi* entre sus notas. Estas líneas melódicas se construyen libremente a través de intervalos muy estrechos y con el objetivo de ir mutando la armonía haciéndola evolucionar desde el inicial del **ac.clst.mi**<sub>(1-1-1)</sub> hasta la confluencia reposada en un nuevo acorde tonal de 7ª disminuida (7) de re (c.368-370), que es destacado inicialmente mediante el gesto dinámico de poco *sfz > pp*.

Este acorde de 7ª disminuida (7) encuentra seguidamente su resolución tonal natural en los compases 371-372 con un acorde de Tónica I de re Mayor, completo, en estado fundamental y sin notas extrañas añadidas a su armonía, lo que supone la primera ocasión en la obra que se realiza una cadencia resolviendo sobre el I de re Mayor armónicamente nítida. Sin embargo, el factor difuminador

Héctor Oltra García

lo encontramos en el timbre, ya que el acorde I de re Mayor se instrumenta en pizzicato *étouffé sffz*, lo que enturbia su percepción.

Seguidamente, el acorde I de re Mayor es aprovechado por el cuarteto para, entre los compases 372 a 375, llevar a cabo una tímida reexposición del **moPral.**, que es desarrollado heterogénea, libre e independientemente por los instrumentos a través del **co/moPral.**, con una tímbrica homogénea que lo desvirtúa mediante presión *étouffé* de mano izquierda y arco *sul ponticello* con mínima presión. Este desarrollo libre del **moPral.** termina confluyendo en un reposo del cuarteto en el c.375-376, sobre un nuevo acorde de 7ª de Dominante (**V<sup>7+</sup>**) de la♭, tritono de re, que es precisamente resuelto inmediatamente con contundencia en un **fff col·legno battuto** sobre un I<sup>6</sup><sub>4</sub> de re Mayor (c.377-379), aunque este enlace cadencial no deja sensación de Tónica debido a su naturaleza tonal dispar. Este acorde de Tónica es repetido en un **fff** pizzicato Bartók y *glissando* para concluir el actual Bloque 20 y la Fase 9.

– (B.20, desarrollo armónico, c.333-379):

– Fase 10 (F.10) - c.380-406:

La segunda Fase del Tramo 6 está también fragmentada en dos Bloques (B.21 y B.22), y está construida principalmente en torno al desarrollo del **moPral.** y al ámbito tonal de la♭ Mayor, tritono del centro tonal de re, dando a la actual Fase la función de contrapeso tonal al tono principal de re Mayor.

Héctor Oltra García

– Bloque 21 (B.21) - c.380-394:

El Bloque presenta un canon entre el *tutti* instrumental realizado sobre el *moPral.*, cuyo aspecto y tratamiento recuerda al realizado en el B.15, en el que se presentaba por primera vez en la obra el motivo principal. Como en aquella ocasión, de nuevo se realiza aquí de modo muy velado, con una tímbrica que lo difumina. Todavía pervive en este procedimiento el deseo de no evidenciar el *moPral.* del todo, como viene siendo tónica en esta segunda Sección de la obra.

– **Antecedente** (c.380-386): Violoncello. Expone el *moPral.* de manera fiel, en *pp* y desdibujado tímbricamente con presión *étouffé* en la mano izquierda y con mínima presión de arco *sul ponticello*. Una vez expuesto el *moPral.*, el antecedente finaliza y el violoncello queda libre desarrollando su línea melódica hacia la configuración de un acorde concreto para la posterior confluencia del *tutti* instrumental.

-(Antecedente: Violoncello, c.380-393):



- **Consecuente 1º** (c.383-389): Violín II. Se produce a tres compases del antecedente, e igualmente parte de la nota re, respondiendo rigurosamente a las características del antecedente.
- **Consecuente 2º** (c.385-390): Violín I. Se produce ahora a dos compases del consecuente 1º, igualmente parte de la nota re, y responde a las características del antecedente, aunque ahora presenta solo dos compases de nota tenida inicial (re), y la dirección de los intervalos de 5ª Justa del antecedente están ahora invertidos en 4ª Justas descendentes.

Héctor Oltra García

– **Consecuente 3º** (c.387-390): Viola. Se produce también a dos compases del consecuente 2º, parte igualmente de la nota re, respondiendo rigurosamente a las características del antecedente, aunque ahora, el consecuente de la viola queda incompleto, interrumpido por la resolución cadencial del discurso.

La armonía que se genera durante el desarrollo del canon es fruto de la superposición de las líneas individuales, por lo que es en general generada por el **moPral**. Y una vez dado por finalizado el canon, las voces evolucionan melódicamente en busca de una confluencia armónica del *tutti* instrumental que resuelve marcadamente en ***sffz*** en el c.391 sobre una 7ª de Dominante (**V<sup>7+</sup>**) de la $\flat$  con la sensible sustituida por la Tónica (sol por sol#/enarmonía de la $\flat$ ), que realiza una función de semicadencia de la $\flat$  Mayor. Este acorde queda en suspensión, y sin ser resuelto –todavía– es difuminado en disminuyendo y seguido de un compás de silencio absoluto que cierra el Bloque.

-(c.392-393):



V<sup>7+</sup> de La $\flat$   
(con Tónica por sensible)

– Bloque 22 (**B.22**) - c.395-406:

Nada más iniciarse, el actual Bloque resuelve urgentemente sobre el I de la $\flat$  Mayor la semicadencia dejada en el Bloque anterior:



Héctor Oltra García

-(c.395):



### I de Lab Mayor

Ya desde esta resolución la viola realiza una doble pedal de Tónica (la) y Dominante (mi), sostenida estáticamente a doble cuerda, en *pp* y mínima presión de arco *sul ponticello*, que prolonga prácticamente hasta el final del Bloque.

Y tras la resolución del acorde y sobre la doble pedal de la viola, el resto de instrumentos del cuarteto despliegan una textura basada tímbricamente en la percusión con mano izquierda y melódicamente de modo mayoritario en el *co/moPral.*, exponiéndose incluso en el violoncello el *moPral.* fielmente.

Esta textura evoluciona armónicamente hacia un acorde de confluencia en el c.402-405, que resulta ser de nuevo la 7ª de Dominante ( $V^7+$ ) de la Mayor, sostenida por el *tutti* instrumental con la misma tímbrica de la viola, y dejada suspendida, sin resolución, en los compases finales del Bloque, y seguida de un compás de absoluto silencio que se encarga de cerrar con gran expectación tanto el actual Bloque 22 como la **F.10**, el **T.6** y la **S.2**.

Héctor Oltra García

➤ Sección 3 (**S.3**) - c.407-525:

La tercera Sección de la obra supone un paso más en la evolución de los materiales y procedimientos empleados, desterrando algunos y confirmando y evidenciando los sugeridos veladamente durante la previa Sección 2.

Respecto a los procedimientos y materiales de la primera Sección, el silencio como elemento estructurador y dramático desaparece del todo, y del **col.** lo único que queda ya en esta nueva Sección es su influencia original en la formación del **moPral.**

Y por otro lado, los procedimientos y materiales de la segunda Sección son ratificados y evidenciados. Es el caso del **moPral.**, que será mostrado abiertamente y será objeto de desarrollos. Y la tonalidad de re Mayor como centro tonal fundamental de la obra se mostrará a través de procesos cadenciales de manera más abierta y contundentemente.

Pero el gran aporte de la presente Sección reside en el plano tímbrico, en el que se empleará por primera vez en la obra el sonido ordinario de los instrumentos, que emerge de entre la distorsión bruitista empleada durante toda la obra, y que contribuirá a mostrar con nitidez y en relieve los nuevos materiales y procedimientos protagonistas: el **moPral.** y el centro tonal.

La Sección 3 consta de dos Tramos (**T.7** y **T.8**) diferenciados por desempeñar las diferentes funciones de Exposición y Desarrollo de nuevos materiales (el sonido ordinario), y de proceso cadencial conclusivo.

• Tramo 7 (**T.7**) - c.407-473:

El primer Tramo de la Sección 3 desempeña la función expositiva y de desarrollo de los nuevos materiales y aspectos. El Tramo está compuesto a su vez por dos Fases (**F.5** y **F.6**) que se enlazan solapadas de modo muy continuo en un

Héctor Oltra García

solo trazo, pero que se pueden distinguir por su función expositiva, la primera, y de desarrollo, la segunda.

– Fase 11 (F.11) - c.407-434<sup>solapado</sup>:

La primera Fase lleva a cabo la exposición del sonido ordinario fundamentalmente a través del **moPral**. Se encuentra fragmentada en dos Bloques (B.23 y B.24) diferenciados por sus discursos y divididos por procesos cadenciales.

La Fase, en el fluido discurso de único trazo del Tramo, se enlaza solapando su final al inicio de la Fase siguiente (F.8), que da comienzo en el c.429.

– Bloque 23 (B.23) - c.407-420:

El Bloque inicia resolviendo sobre el acorde de Tónica I de la<sup>b</sup> Mayor la semicadencia de 7<sup>a</sup> de Dominante (V<sup>7</sup>+) con la que se cerraba la Sección anterior. Sobre esta misma resolución, simultáneamente, el violoncello expone la célula básica del **moPral**.<sup>c.básica</sup>, pero ahora, y por primera vez en la obra, en sonido ordinario, lo que es señalado en la partitura mediante un recuadro.

-(c.407-409):

I de Lab Mayor

**moPral**.<sup>c.básica</sup>  
en sonido ordinario

Tras esta apertura, el cuarteto confluye en el c.410 en un acorde de 7<sup>a</sup> de Dominante (V<sup>7</sup>+) de re Mayor –primer acorde de estas características en el centro

Héctor Oltra García

tonal de re en toda la obra—, que resuelve indirectamente después de algún rodeo melódico dos compases más tarde (c.412) sobre la Tónica en el I de re Mayor. Se vuelve así, después de permanecer cierto tiempo en el terreno tonal de la b Mayor (tritonos de re), al ámbito de la tonalidad principal de la obra, re Mayor.

A partir de la cadencia en re Mayor se establece en todo el cuarteto para el discurso siguiente (c.412-419) una tímbrica heterogénea de mínima presión de arco *sul ponticello*, con vibrato lento de 1/4 de tono y *glissandi* entre las notas de las líneas melódicas, que permanecen ahora muy estáticas y se mueven a través de intervalos muy estrechos. Este discurso hace evolucionar la armonía del I de re Mayor mutándolo hasta desembocar de nuevo en el c.418-419 en una confluencia reposada sobre el acorde de 7ª disminuida (7) de re Mayor, que es inmediatamente resuelto sobre el acorde del I de re Mayor, ligeramente desvirtuado mediante la sustitución de 4ª por 3ª. Este acorde se compone en un contrastante *fff* súbito en pizzicato Bartók y al que le sigue un *glissando*, lo que ayuda a destacar auditivamente el final del Bloque.

Con este segundo proceso cadencial se confirma en este primer Bloque de la Sección 3 el regreso al ámbito del tono principal de re Mayor.

-Bloque 24 (B.24) - c.421-434<sup>solapado</sup>:

Con una tímbrica heterogénea en pizzicato *étouffé*, el cuarteo lleva a cabo, durante los cuatro primeros compases del Bloque (c.421-424), una evolución armónica que parte del I de re Mayor alcanzado en el Bloque previo (c.420) para ir mutando a través de las notas de la escala de re b Mayor —semitono inferior respecto al centro tonal de re— hasta alcanzar en el c.444 un VI de re Mayor, y seguidamente un I de re Mayor (c.425), en donde da inicio una nueva exposición, ahora en la viola, del **moPral**.<sup>c.básica</sup> en sonido ordinario. Véase el proceso:

Héctor Oltra García

evolución armónica

I Re M
Reb Mayor
(enarmonías)
VI Re M
I Re M

moPral.c.básica

Como se aprecia en el ejemplo, las líneas melódicas individuales se crean a partir de las necesidades armónicas, teniéndolas en cuenta no individualmente, sino en su resultado conjunto. De esta concepción surgen los procesos conjuntos de evolución armónica, consistentes en trasladar progresivamente el cómputo armónico de un acorde a otro a través de las notas de sus tonalidades u otras distintas, siendo este el que defina finalmente el material disponible para la configuración de las líneas melódicas individuales. Estos procesos de construcción melódico-armónica serán utilizados recurrentemente para concretar los discursos de la obra.

Siguiendo este procedimiento compositivo armónico-melódico, a partir del c.425 la textura armónica general presentada en los pizzicatos *étouffé* responde al empleo en las líneas melódicas instrumentales de las notas de las escalas de re Mayor y la<sup>b</sup> Mayor en amalgama. Y es sobre esta textura como base sonora cuando se exponen en claro relieve los **moPral.c.básica** en sonido ordinario, en la viola en los compases c.425-427, y posteriormente en el violón I en los compases c.427-429.

Entre los c.429-434 la textura en pizzicato *étouffé* va progresivamente desapareciendo escalonadamente en los instrumentos (vc., va., vn.II y vn.I), debido a que va siendo sustituida por otra perteneciente ya al siguiente Bloque 25 enmarcado en la siguiente Fase 12. En este solapamiento de texturas y procesos

Héctor Oltra García

entre el final de la Fase actual y la siguiente, el violoncello es el primer instrumento en mutar, en el c.429, y el violín I el último, extendiendo el presente Bloque hasta el c.435 donde se extingue.

– Fase 12 (n) - c.429<sup>solapado</sup>-473:

La segunda Fase del Tramo 7 lleva a cabo el desarrollo del **co/moPral.** y del centro tonal de re a través de cadencias. La Fase se encuentra fragmentada en tres Bloques (**B.25**, **B.26** y **B.27**) diferenciados por sus procedimientos compositivos.

– Bloque 25 (**B.25**) - c.429<sup>solapado</sup>-447<sup>solapado</sup>:

El Bloque 25 da inicio solapado al discurso del Bloque previo. Su inicio se produce cuando las voces van escalonadamente (vc., va., vn.II y vn.I) mutando su proceso y su timbre previos para adoptar un timbre y un proceso compositivo nuevos.

El nuevo proceso compositivo se impone uniformemente en el *tutti* instrumental, tímbricamente basado en la percusión de la mano izquierda, y armónico-melódicamente basado en el desarrollo del **co/moPral.** En su configuración, el **moPral.** es el encargado de abrir el inicio de cada una de las líneas melódicas individuales, a partir del cual las líneas se completan basadas libremente en el **co/moPral.** completo, empleándose sus componentes de 1º orden con mucha mayor presencia, de 2º orden en menor número, y de 3º orden de manera anecdótica. Véase la aplicación del **co/moPral.** en la definición melódica de las voces individuales y consecuentemente en la definición armónica del conjunto del discurso:

Héctor Oltra García

The image shows a musical score analysis. At the top, three boxes represent different orders of a 'célula básica' (basic cell):

- 1º orden (moPral.):** A yellow box containing a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- 2º orden:** A red box containing a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- 3º orden:** A blue box containing a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Below this, a detailed musical score for 'Bloque 25' is shown, starting at measure 430. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The piano part features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *sfz*, *mf*, *cres*, and *mf*. The vocal lines have lyrics like 'cén... do' and 'cén... do'. The score is annotated with various musical symbols and markings, including 'pizz étouffé' and 'sffz > f'.

A partir del c.438 el procedimiento vuelve a mutar tímbricamente de manera solapada, con un escalonamiento más estrecho (vc., vn.I, vn.II y va.), entrando con un súbito carácter violento en *sffz > f* y adoptando el *col-legno battuto* como tímbrica. Sin embargo el procedimiento constructivo melódico-armónico no cambia, y del mismo modo, los instrumentos abren la nueva tímbrica empleando el *moPral.* para posteriormente seguir desarrollando el *co/moPral.* en la configuración de sus líneas melódicas.

Este procedimiento se prolonga hasta el c.447, pero de nuevo solapadamente el siguiente Bloque 26 va haciendo aparición escalonada (vc., vn.I, vn.II y va.) desde el c.443 presentando un nuevo aspecto tímbrico y un nuevo planteamiento compositivo que termina por imponerse.

– Bloque 26 (B.26) - c.443<sup>solapado</sup>-458:

El Bloque 26 da inicio solapado al discurso del Bloque previo. Su inicio se produce cuando las voces van escalonadamente (vc., vn.I, vn.II y va.) mutando el timbre y el proceso compositivo previos para adoptar un timbre y un proceso compositivo nuevos.

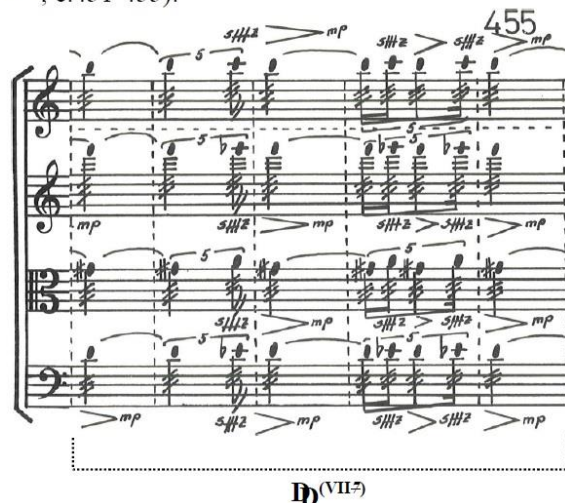
Héctor Oltra García

El nuevo proceso compositivo se impone uniformemente en el *tutti* instrumental con un aspecto muy característico. Tímbicamente está basado en el *col-legno tratto, sul ponticello* y con un trémolo permanente de carácter muy nervioso, con picos dinámicos súbitos *sfzz* >. Y melódicamente está basado en el *co/moPral.*, especialmente en su 1º orden (*moPral.*) y anecdóticamente en el 2º orden.

Una vez iniciadas las líneas melódicas instrumentales escalonadamente, estas tienden a confluir y a coordinarse a través de su diseño rítmico, hasta que en el c.451, hacia el final del Bloque, se estabiliza el discurso de modo homofónico mediante notas principalmente sostenidas, dando pie a una inédita armonía vertical estable a modo de acorde de Dominante de la Dominante en forma de 7ª disminuida  $\mathbb{D}^{(VII^7)}$  (sol#, si, re, fa), que surge como superposición de notas provenientes del *co/moPral.* de 1º y 2º órdenes.

– ( $\mathbb{D}^{(VII^7)}$ , c.451-455):

– ( $\mathbb{D}^{(VII^7)}$ , c.451-455):



– Bloque 27 (B.27) - c.458-473:

El nuevo discurso muta su aspecto en *fff* y basa su sonoridad en la combinación de las tímbricas más bruyentistas, en el pizzicato Bartók y en la máxima



Héctor Oltra García

presión del arco *sul ponticello*, que crean una textura medio puntillista, medio lineal. Armónicamente, como en los procesos anteriores, el discurso basa ahora sus siete primeros compases (c.458-464) en un ámbito tonal todavía inédito en la obra: en  $mi\flat$  Mayor, semitono superior respecto al centro tonal de re. De este modo, las líneas melódicas individuales se construyen libremente a partir de las notas de su escala.

Esta textura en  $mi\flat$  Mayor evoluciona armónicamente en sus últimos compases (c.464-465) para alcanzar en la confluencia instrumental del c.447 un acorde de 7ª disminuida (7) de re Mayor sostenido durante los c.446-448 mediante máxima presión de arco *sul ponticello* en *fff*, y que resuelve a través de *glissandi* en la Tónica I<sup>6</sup> de re Mayor con un súbito cambio de dinámica a *p sub.* y tímbricamente a la mínima presión de arco *sul ponticello* y con vibrato lento de 1/4 de tono. Sobre esta suave resolución a la Tónica de re Mayor resurge de nuevo el sonido ordinario, en el violín II, con un motivo melódico libre, muy expresivo, basado en el intervalo de 2ª. Y armónicamente, bajo la intervención melódica del violín II con sonido ordinario, el resto de instrumentos cambia armónicamente del I de re Mayor al VI de re Mayor en los dos últimos compases del actual Bloque 27, **F.12 y T.7** (c.472-473). Véase el final:

Héctor Oltra García

• Tramo 8 (**T.8**) - c.474-525:

Una vez expuestos los materiales en el primer Tramo (**T.7**), el segundo Tramo de la Sección 3 desempeña la función de desarrollo a través de discursos libres, desarrollados prácticamente de un solo trazo y si subdivisiones evidentes, y en donde se termina por hacer emerger en plenitud tanto el sonido ordinario como el centro tonal de re Mayor. Además, el Tramo emprende un camino de confirmación cadencial hacia el centro tonal de re Mayor, casi a modo de coda, que llevará el discurso a un final tácito.

El Tramo está compuesto a su vez por dos Fases (**F.13** y **F.14**) que se pueden distinguir, aunque desarrolladas de un solo trazo, por su función discursiva, la primera, y cadencial tonal, la segunda.

– Fase 13 (**F.13**) - c.474-499:

La primera Fase lleva a cabo un desarrollo basado en un discurso libre planteado en un solo trazo, fundado en procesos de evolución armónica que caminan en el ámbito de Re Mayor. Este discurso puede fragmentarse en dos Bloques (**B.28** y **B.29**) diferenciados ligeramente por un cambio tímbrico y textural en sus aspectos divergentes puntillista-lineal.

– Bloque 28 (**B.28**) - c.474-492:

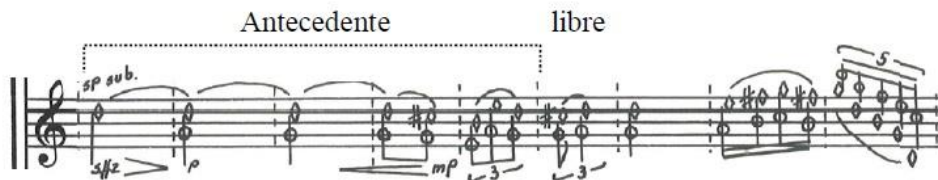
El Bloque inicia con el violín II en solitario, enlazando con su propia intervención protagonista en el Bloque anterior. Su intervención adquiere la categoría de antecedente, cuya imitación servirá al resto de instrumentos para incorporarse escalonadamente (vn.II, vc., vn.I y va.) al discurso musical. El antecedente propuesto por el violín II se limita a la cabeza de su línea melódica, compuesta por solo cinco compases, tras los cuales la imitación se pierde y a partir de aquí todas las líneas se desarrollan libremente respondiendo a criterios tonales y armónicos. Por otro lado, la nota con la que se incorpora cada instrumento al

Héctor Oltra García

canon proviene del acorde del VI de re Mayor con el que finalizó el Bloque anterior.

- **Antecedente** (c.474-478): Violín II. Da inicio a partir de la nota re, tomando la misma nota con la que acabó el Bloque anterior en el acorde del VI de re Mayor, y se desarrolla seguidamente sobre las notas de la escala de re Mayor. Tímbicamente se presenta con presión *étouffé* en la mano izquierda y con mínima presión de arco *sul ponticello*.

-(Antecedente: Violín II, c.474-478):



- **Consecuente 1º** (c.477-481): Violoncello. Se produce a tres compases del antecedente, e igualmente inicia con su misma nota en el acorde de VI de re Mayor del Bloque anterior, un fa#. Responde rítmicamente fiel al antecedente, pero con algunas mutaciones interválicas, aunque también construyéndose en el ámbito de re Mayor.
- **Consecuente 2º** (c.480-484): Violín I. Se produce a tres compases del consecuente 1º, e igualmente inicia con su misma nota del acorde de VI de re Mayor del Bloque anterior, un si. Responde rítmicamente fiel al antecedente, pero con algunas mutaciones interválicas, aunque también construyéndose en el ámbito de re Mayor.
- **Consecuente 3º** (c.483-487): Viola. Se produce a tres compases del consecuente 2º, e igualmente inicia con su misma nota del acorde de VI de re Mayor en el Bloque anterior, un si. Responde rítmicamente con alguna ligera mutación en su final, y con algunas mutaciones interválicas, aunque también construyéndose en el ámbito de re Mayor.

Héctor Oltra García

Una vez todos los instrumentos se han incorporado imitando el antecedente, como ya se ha mencionado, estos quedan libres en su discurso melódico. Esta libertad se ejerce melódicamente, pero respondiendo al ámbito de re Mayor y a las notas de su escala, a las que se le incorporan algunos elementos extraños de distorsión. Entre estos elementos de distorsión se encuentran con mayor frecuencia notas con una clara justificación: el sib, justificado por su relación con el acorde habitualmente utilizado de 7ª disminuida (**VII<sup>7</sup>**) de re Mayor; y el mi $\flat$ , justificado por su relación con el acorde de uso también habitual de 7ª de Dominante (**V<sup>7</sup>+**) de la Mayor. Esta amalgama producida por la superposición de líneas melódicas, produce una textura armónica con importante presencia de re Mayor, centro tonal de la obra, pero algo distorsionada.

Y tímbricamente, tras el inicio, los instrumentos mutan escalonadamente a la percusión con la mano izquierda: el violoncello en el c.488, el violín II en el c.489, el violín I en el c.491, y la viola, ya en el Bloque siguiente, en el c.495.

– Bloque 29 (**B.29**) - c.493-499:

El presente Bloque es una continuación del Bloque precedente (**B.28**), dado el discurso homogéneo existente entre ambos, desarrollados prácticamente de un solo trazo. Sin embargo, su segmentación con el Bloque anterior radica en la progresiva introducción de un cambio textural y tímbrico, que se va produciendo de manera escalonada con la participación de parte del cuarteto.

Este cambio de tímbrica y de textura se inicia en el primer compás del presente Bloque (c.493), en el violín II, y consiste en la exposición en **p** de una nota la absolutamente tenida, con tímbrica de *col-legno tratto*, con mínima presión de arco y vibrato lento de 1/4 de tono, que se sostiene hasta el c.499 totalmente estática, contrastando con la textura más puntillista y dinámica del resto de instrumentos, que siguen desarrollando el discurso del Bloque anterior.

Héctor Oltra García

En el c.495 el cambio se produce en el violoncello, que adopta el mismo talante y tímbrica que el violín II, pero sosteniendo una nota re, precedido de un do# apoyatura poco *sfz > p*, que mantiene estáticamente hasta el c.503.

Y el último en cambiar es el violín I, en el límite del Bloque, en el c.498, adoptando también el mismo talante y tímbrica que violín II y violoncello, pero sosteniendo una nota fa#, precedido de un sol apoyatura poco *sfz > p*, que mantiene estáticamente hasta el c.503.

Por el contrario, la viola sigue desarrollando el aspecto del Bloque anterior.

Estas líneas estáticas de violín I, violín II y violoncello, responden en sus alturas, no casualmente, al acorde de Tónica I de re Mayor, centro tonal principal de la obra, y llegan a coincidir en el c.499, último del Bloque, formando el acorde en su superposición.

– Fase 14 (**F.14**) - c.500-525:

Dado el discurso de trazo único del actual Tramo 8, la presente Fase 14 supone una continuación enlazada del discurso de la Fase previa (**F.13**). Sin embargo, a partir de ahora su discurso precipita con más determinación la confirmación de los materiales protagonistas: el sonido ordinario, el *moPral*. y el centro tonal de re Mayor, que serán ahora ya exhibidos abiertamente en un proceso de claro corte cadencial, a modo casi de coda final, que resolverá en un final tácito.

La Fase se divide a su vez en dos Bloques (**B.30** y **B.31**).

– Bloque 30 (**B.31**) - c.500-510:

Como continuación del discurso anterior, el presente Bloque mantiene inicialmente el aspecto precedente. El factor diferencial del actual Bloque reside en el manejo del sonido ordinario, que es empleado puntualmente en dos breves incisos melódicos diferentes, que se alzan en relieve sobre el sonido bruitista,

Héctor Oltra García

distorsionado, del resto de instrumentos. Estos dos incisos de sonido ordinario se disponen aislados y distanciados.

El primero se realiza a solo, protagonizado por el violín II al inicio del Bloque (c.500-501), y en él se expone el primer intervalo de semitono extraído del **moPral**. (la-sol#):



Y tres compases más tarde, el segundo incisos de sonido ordinario se presenta ya a dúo, protagonizado simultáneamente por los dos violines (c.504-505), donde el violín II, como voz superior, se responde a sí mismo por movimiento contrario (sol#-la) a su primera intervención:



Este paulatino incremento instrumental en la participación en el sonido ordinario denota un interés por ir dando progresiva presencia y relevancia al sonido ordinario en el discurso musical frente al resto de sonoridades bruitistas.

Armónicamente el Bloque se construye sobre el ámbito de re Mayor, con especial presencia de notas relacionadas con la armonía de Dominante (la, do#, mi, sol). Tanto es así, que en el c.505, coincidiendo con la resolución del inciso de sonido ordinario en los violines, se verticaliza perfectamente un acorde tríada de Dominante V de re Mayor. Y a partir del c.506 el ámbito armónico de re Mayor se desvirtúa con la aparición de las notas extrañas sib y mi♭, justificadas, como ya

Héctor Oltra García

sucedió anteriormente, procedentes de los acordes habituales en el discurso: 7ª disminuida (VII<sup>7</sup>) de re Mayor y 7ª de Dominante (V<sup>7+</sup>) de la<sup>b</sup> Mayor, respectivamente.<sup>7</sup>

-(Plano armónico, final B.30: c.504-510):

Re Mayor: **V ReM** (notas extrañas a Re Mayor)

– Bloque 31 (B.31) - c.511-525:

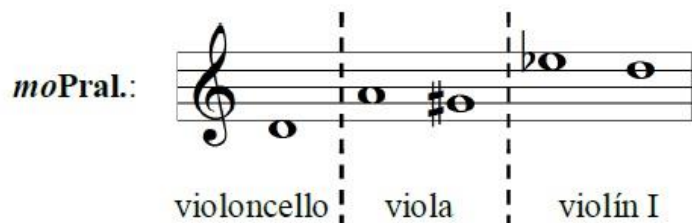
El Bloque 31 supone el colofón al proceso de manifestación progresiva y dosificada de los materiales principales: el sonido ordinario, el **moPral.** y el centro tonal de re Mayor, que son ahora exhibidos abiertamente y en plenitud.

El Bloque inicia solapado al discurso previo, sobre el que escalonadamente (vc., va., y simultáneamente vn.II y vn.I) el cuarteto va imponiendo el sonido ordinario hasta que este se adueña finalmente del *tutti* instrumental (c.511-516). De este modo, por primera vez en la obra, el sonido ordinario relega completamente al sonido distorsionado y se manifiesta con plenitud adueñándose por un momento del discurso.

El triunfo del sonido ordinario va ligado a la exhibición del **moPral.**, que es utilizado por el cuarteto realizando una exposición conjunta de carácter expresivo en la que el **moPral.** es segmentado y disgregado por el cuarteto, casi a modo de

Héctor Oltra García

*Klangfarbenmelodie*, participando los instrumentos en su exposición melódica a medida que se van incorporando:



Esta segmentación no supone un deterioro en su percepción, sino al contrario, el **moPral.** se ve reforzado, densificado y enriquecido armónicamente. Además, su armonización se realiza mediante componentes íntegramente extraídos del **co/moPral.** de 1º y 2º órdenes:

Exposición melódica del **moPral.**

Armonización:

**co/moPral.** de 1º orden

**co/moPral.** de 2º orden

515

**D<sup>(VII<sup>7</sup>)</sup> 6<sup>a</sup>A**

La armonización del **moPral.** provoca dos acordes tonalmente identificados en el ámbito de la Subdominante de la tonalidad principal de re Mayor: una Dominante de la Dominante en forma de 7ª disminuida **D<sup>(VII<sup>7</sup>)</sup>** (sol#, si, re, fa), que se produce coincidiendo con la última nota del **moPral.**, en el c.515-516; y seguidamente una 6ª aumentada alemana (si $\flat$ , fa, sol#, re), en la última nota de sonido ordinario.



Héctor Oltra García

A continuación, abandonando el sonido ordinario para volver al distorsionado, se lleva a cabo un complejo proceso cadencial que terminará concluyendo claramente con la confirmación del centro tonal principal de re Mayor.

Repentinamente, a la expresiva exposición del *moPral.*, le sigue muy contrastantemente el sonido más bruitista de la gama tímbrica, en un *fff* con máxima presión de arco en *sul ponticello* y con *glissando* en sus cambios de notas, con la que el cuarteto lleva a cabo un proceso armónico muy vertical en el que va enlazando acordes por compases:

- c.517: Dominante  $V^5$  de re Mayor.
- c.518: 7ª de Dominante ( $V^{7+}$ ) de mi $\flat$  Mayor. Tonalidad al semitono superior respecto a la principal de re Mayor.
- c.519: I de mi $\flat$  Mayor. Resolución cadencial en mi $\flat$  Mayor: Cadencia Auténtica Perfecta.
- c.520: 7ª de Dominante ( $V^{7+}$ ) de la $\flat$  Mayor. Tonalidad al tritono inferior respecto a la principal de re Mayor.

Los enlaces armónicos siguen, ahora muy contratadamente volviendo al sonido ordinario muy expresivamente y con dinámica *pp* <:

- c.521: 7ª de Dominante ( $V^{7+}$ ) de la $\flat$  Mayor (se enarmoniza el re $\flat$  por el do#, con lo que podría ser también una 6ª aumentada francesa de sol).
- c.522: 7ª disminuida ( $VII^7$ ) de re Mayor. Cadencial.

Y finalmente, la tensión tonal de la 7ª disminuida ( $VII^7$ ) es resuelta con una Cadencia Auténtica imperfecta en un contraste brutal sobre la Tónica I de re Mayor, en *fff* y volviendo repentinamente al timbre brutista de máxima presión

Héctor Oltra García

de arco en *sul ponticello*, que es mantenido por el *tutti* instrumental durante tres compases hasta el c.525.

-(B.31 completo. Plan armónico y cadencial: c.511-527):

|                                      |                                      |                        |              |          |                                  |                                      |
|--------------------------------------|--------------------------------------|------------------------|--------------|----------|----------------------------------|--------------------------------------|
| <b>moPral.</b><br>(sonido ordinario) | <b>D<sup>(VII<sup>7</sup>)</sup></b> | <b>VII<sup>7</sup></b> | <b>V</b>     | <b>I</b> | <b>V<sup>7</sup><sub>+</sub></b> | <b>VII<sup>7</sup> I Re Mayor</b>    |
|                                      | <b>6<sup>a</sup> Aum. alemana</b>    | <b>Mib M</b>           | <b>Lab M</b> |          |                                  | <b>Cadencia Auténtica imperfecta</b> |
| <b>Re Mayor</b>                      |                                      |                        |              |          |                                  |                                      |

El desarrollo de todo el proceso durante el actual Bloque 31, su propósito por condensar los materiales principales (sonido ordinario, **moPral.** y centro tonal), la clara intención cadencial y la contundencia de la resolución sobre el centro tonal principal de re Mayor, bien podría hacer pensar en el final de la obra. Sin embargo, el compositor se decide por ampliar la obra con una cuarta Sección (S.4) a modo de Coda final, no dejando que se imponga la sensación conclusiva del todo al diluirla enlazándola inmediatamente superpuesta al inicio de la siguiente Sección, mitigando su conclusividad y relegando todo este proceso a un final de obra encubierto, un **final tácito**.

Héctor Oltra García

➤ Sección 4 (**S.4**) - c.526-610 Fin:

La cuarta Sección de la obra representa la **Coda Final** temática, e incluye una **Exégesis Final**, encargadas de realizar un amplio resumen-recopilación de lo acontecido en la obra y cerrarla con un gesto mucho más contundente, llamativo y cargado de dramatismo y significado.

La Sección 4, de marcado carácter funcional, se basta con un único Tramo (**T.9**).

• Tramo 9 (**T.9**) - c.526-610 Fin:

El Tramo de Coda Final se divide en tres Fases (**F.15**, **F.16** y **F.17**). La primera y la segunda muy relacionadas en su constitución, más discursivas, encargadas de la reexposición de los materiales a modo de síntesis final. Y la tercera, en forma de *Exégesis Final*, lleva a cabo un último comentario que cierra sorpresiva y contundentemente la obra con una fuerte carga dramática.

– Fase 15 (**F.15**) - c.526-560:

La primera Fase desempeña una función reexpositiva a modo de resumen, en la que lleva a cabo un discurso de texturas armónicas sobre el ámbito principal de re Mayor y sobre el **co/moPral.**, además de reexponer variadamente algunos fragmentos anteriores de la obra.

– Bloque 32 (**B.32**) - c.526-540:

El Bloque 32, en el resumen temático final de la obra, lleva a cabo un discurso libre de textura armónica sobre el ámbito del centro tonal principal, y realiza también un compendio resumen de algunas de las tímbricas empleadas en la obra.

Héctor Oltra García

El Bloque –y la Sección 4– inicia brevemente solapado a la resolución final de la *Cadencia Auténtica Imperfecta* de la Sección 3 anterior, con la entrada escalonada de los instrumentos (vc., vn.II, va. y vn.I) que se incorporan al nuevo discurso entre los c.526-528.

Melódicamente las líneas se construyen libremente en el ámbito tonal de re Mayor, a partir de las notas de su escala, aunque se añaden elementos extraños al ámbito principal que distorsionan ligeramente su nitidez tonal, como las notas extrañas sib, mi $\flat$ , sol $\sharp$  y fa natural, justificadas, como ya sucedió anteriormente, procedentes de acordes habituales en el discurso: 7<sup>a</sup> disminuida (**VII<sup>7</sup>**) de re Mayor, 7<sup>a</sup> de Dominante (**V<sup>7+</sup>**) de la $\flat$  Mayor, y al que ahora se añade el 6<sup>a</sup> Aumentada alemana, respectivamente.

Y armónicamente, como producto de la superposición de las líneas melódicas individuales, se conforma una textura armónica basada y con fuerte presencia del ámbito tonal y armónico de re Mayor. Tanto es así, que por ejemplo en el c.529-530 se puede apreciar verticalmente la formación de un claro acorde de I de re Mayor entre el violoncello, viola y violín II. Del mismo modo, también este ámbito es distorsionado por los elementos extraños anteriormente mencionados, como por ejemplo la línea del violín I, que está basada mayoritariamente en estos precisos elementos.

Héctor Oltra García

-(Textura armónica y elementos extraños: c.529-537):

-Ámbito tonal de **Re Mayor**. -Notas extrañas: **VII<sup>7</sup>** **V<sup>7</sup>+Lab M** **6<sup>a</sup>Aum.**

I<sup>5</sup> de Re Mayor

Y tímbricamente, en su objetivo de ser resumen temático final de la obra, cada uno de los instrumentos despliega individualmente durante todo el Bloque una tímbrica diferente:

- Violín I: Arco *col-legno tratto* en *sul ponticello* y con trémolo, en dinámica **f**.
- Violín II: Pizzicato Bartók, en dinámica **fff**.
- Viola: Pizzicato *étouffé*, en dinámica **f**.
- Violoncello: Arco *col-legno battuto*, en dinámica **mf**.

Esta organización del timbre, diferenciado por instrumentos, es la primera vez que se establece de este modo en la obra, lo que le hace adquirir un sentido recapitulativo y sintético en el afán de la presente **S.4 Coda Final** por ofrecer un resumen de los materiales de la obra.

- Bloque 33 (**B.33**) - c.541-550:

El Bloque 33, en el objetivo de resumir temáticamente la obra en su final, lleva a cabo la reexposición variada, se inspira, en el pasado **B.24**.

Héctor Oltra García

Por un lado, el actual Bloque toma del **B.24** su tímbrica heterogénea de pizzicato *étouffé*, que se impone súbitamente en el *tutti* instrumenta desde el primer compás y en *ff*, lo que ayuda a discriminar auditivamente el inicio de este Bloque en contraste con la tímbrica homogénea del Bloque anterior (**B.32**).

Y por otro lado, melódicamente los instrumentos basan casi por entero sus melodías en la escala de re Mayor, salvo algunas notas extrañas añadidas esporádicamente, concentradas en violín I (c.543-545) y violoncello (c.544), que distorsionan la pureza del ámbito tonal. Las notas extrañas que aparecen son exclusivamente el sol# y el fa natural, que justifican su presencia al provenir de una armonía habitualmente utilizada en los últimos pasajes anteriores, y que pertenece al ámbito de la Subdominante del tono principal, re Mayor: la 6ª Aumentada alemana (si $\flat$ , re, fa, sol#).

Y de manera asociada, armónicamente, con la superposición de las líneas individuales se obtiene una textura armónica en cuya percepción domina casi exclusivamente el ámbito tonal de Re Mayor, salvo por las notas extrañas añadidas al discurso, que distorsionan ligeramente su pureza.

En esta reexposición-inspiración variada de **B.24**, sin embargo, no se reedita la aparición del sonido ordinario, y consecuentemente tampoco se retoma el *moPral*.

El actual Bloque se extiende con la viola hasta el c.550, solapando su final al inicio del siguiente Bloque (**B.33**), que da inicio con el violín I ya desde el c.546 mediante un cambio de tímbrica y de procedimiento compositivo al que se le irán sumando escalonadamente el resto de los instrumentos.

– Bloque 34 (**B.34**) - c.546-560:

El Bloque 34 da inicio en el violín I, solapado al final del discurso del Bloque precedente, y al que le seguirán escalonadamente el resto de los instrumentos.

Héctor Oltra García

En el objetivo de suponer una síntesis temática cara al final de la obra, el actual Bloque lleva a cabo la reexposición variada del pasado **B.26**.

Por un lado, el actual Bloque toma del **B.26** su aspecto característico, basado en una tímbrica heterogénea de arco *col·legno tratto* en *sul ponticello*, con un trémolo permanente de carácter muy nervioso, con picos dinámicos súbitos *sfffz* >, lo que auditivamente la distingue perfectamente del Bloque anterior (**B.33**), y a la que se sumarán escalonadamente todos los instrumentos.

Y por otro lado, toma también del **B.26** su mismo procedimiento compositivo para la construcción de las líneas melódicas individuales, basando todas ellas su inicio en una primera exposición fiel del *moPral.*, y confiando el resto de su construcción a un empleo libre del 1º y 2º órdenes del *co/moPral.* Lo que de manera asociada, en la superposición de las líneas individuales, conforma una textura armónica que da pie a una armonía vertical estable a modo de acorde de Dominante de la Dominante en forma de 7ª disminuida  $D^{(VII^7)}$  (sol#, si, re, fa), que surge como superposición de notas provenientes del *co/moPral.* de 1º y 2º órdenes, tal y como sucediera en el aludido **B.26**.

Y rítmicamente, del mismo modo que en **B.26**, una vez reunidas todas las líneas melódicas instrumentales en el discurso del presente Bloque, estas tienden a coordinarse en su diseño rítmico, hasta que en el c.557 confluyen isorrítmicamente para dar fin homofónicamente al Bloque y a sus características.

El actual Bloque se extiende muy brevemente sobre los primeros compases del siguiente Bloque para dar unidad al discurso entre estas dos primeras Fases (**F.15** y **F.16**) de la *Coda Final*.

– Fase 16 (**F.16**) - c.561-580:

La segunda Fase de esta Sección 4 *Coda Final* desempeña la misma función que la Fase previa (**F.15**) de la que viene enlazada, la de incidir, a modo de síntesis

Héctor Oltra García

final, sobre los materiales protagonistas: el centro tonal de re Mayor y el **moPral.**, además de reexponer variadamente algunos fragmentos anteriores de la obra.

– Bloque 35 (**B.35**) - c.561-568:

El Bloque 35, en el objetivo de resumir temáticamente la obra en su final, se inspira en el pasado **B.27**, concretamente de su primera parte (c.458-465).

El actual Bloque toma del **B.27** su tímbrica en pizzicato Bartók –aunque ahora sin combinar con la máxima presión de arco–, que escalonadamente (vc., vn.I, vn.II y va.) se va imponiendo en **fff** en el *tutti* instrumental a la tímbrica precedente. Con ella se crea una textura puntillista contundente y percusiva, cerrando el bloque con un pizzicato y *glissando* coordinado por el cuarteto.

Y por otro lado, melódicamente los instrumentos basan esta vez por entero sus melodías en la escala de re Mayor, con lo que armónicamente, como resultado de la superposición de las líneas individuales, se produce una textura armónica claramente emplazada en el ámbito tonal de re Mayor.

– Bloque 36 (**B.36**) - c.569-580:

En el objetivo de suponer una síntesis temática cara al final de la obra, el actual Bloque lleva a cabo la reexposición variada del pasado **B.25**, concretamente de su segunda parte (c.438-447).

Por un lado, el actual Bloque adquiere súbitamente del **B.25** su tímbrica heterogénea de arco *col-legno battuto* en **f**, lo que auditivamente la distingue perfectamente de la tímbrica del pizzicato Bartók del Bloque anterior (**B.35**).

Y por otro lado, toma también del **B.25** su mismo procedimiento compositivo para la construcción de las líneas melódicas individuales. Este está basándolo en un empleo libre del 1º y 2º órdenes del **co/moPral.**, en el que se aprecia en diversos momentos la exposición perfectamente ordenada del **moPral.** y en ocasiones seguido incluso del 2º orden.



Héctor Oltra García


De este modo, la superposición de las líneas individuales conforma una textura armónica basada en el **co/moPral.** de 1º y 2º órdenes, tal y como sucediera en el referido **B.25**.

-(Textura motívica: c.569-576):

Exposiciones ordenadas:

**moPral.**

**co/moPral.**  
2º orden



The image shows a musical score for four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The score is marked with 'c.l.b. simile' and 'f'. There are rhythmic markings such as '3' and '5' with arrows. The score is divided into sections by vertical dashed lines, with measures 570 and 575 marked. The sections are color-coded: yellow for 'moPral.' and red for 'co/moPral. 2º orden'.

Esta textura, armónicamente dispersa y descoordinada en su inicio, terminará por coordinarse verticalmente en el c.577 formando un claro acorde de Dominante de la Dominante de re Mayor en forma de 7ª disminuida **D<sup>(VII7)</sup>** (sol#, si, re, fa), que surge como superposición de notas provenientes del **co/moPral.** de 1º y 2º órdenes, tal y como sucediera ya en algunos Bloques anteriores (**B.26**, **B.31** o **B.34**). Este acorde se sostiene durante tres compases armónicamente estable, en polirritmia y con un *crescendo* que resolverá en el c.580 en **fff** y sobre el acorde **acl.re<sub>(11-7-11)</sub>**, exactamente el mismo acorde con el que daba inicio la obra, cerrándose en este punto el círculo en lo que podría considerarse una cadencia final no tonal.

Héctor Oltra García

-(Textura motívica: c.577-580):



– Fase 17 (**F.17**) - c.581-610 Fin:

La tercera Fase de esta Sección 4 *Coda Final* se independiza de las dos anteriores en su planteamiento y aspecto. Tras la cadencia atonal realizada sobre el mismo acorde que abría la obra, esta última Fase de la obra supone una *Exégesis Final*, un breve comentario sintético que da explicación condensadamente al significado de la obra y la cierra.

La Fase se divide en dos últimos Bloques (**B.37** y **B.38**) inspirados ambos en el pasado **B.31** y que supuso un Final tácito como cierre de la Sección 3.

– Bloque 37 (**B.37**) - c.581-594:

El Bloque 37 supone una reexposición variada y extendida de la primera parte del **B.31** (c.511-516).

Da inicio retomando el silencio, protagonista en el inicio de la obra (**S.1**), pero relegado a un uso discursivo y anecdótico en las Secciones centrales (**S.2** y **S.3**).

De nuevo se retoma aquí como elemento dramático, dejando un módulo de cinco compases de absoluto silencio que ayuda a articular el inicio de la *Exégesis final*.

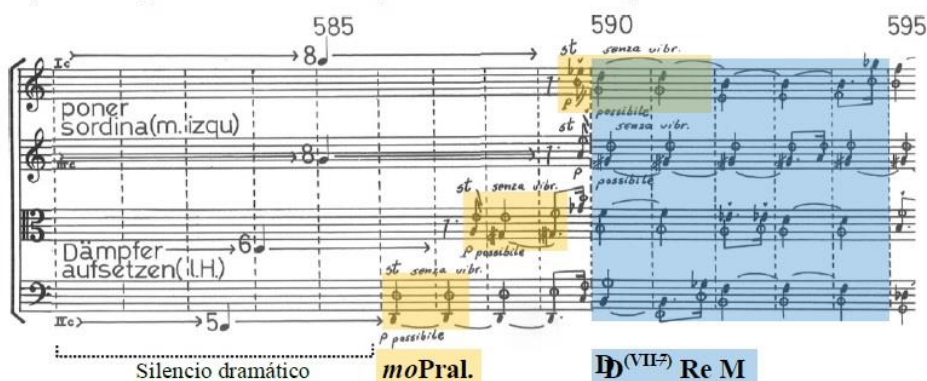
Héctor Oltra García

Este silencio es además aprovechado para que el *tutti* instrumenta pongan la sordina al instrumento, lo que confiere un nuevo aspecto tímbrico al cuarteto, inédito hasta este último momento de la obra, en busca de un calidez sonora más íntima para este momento de confesión final.

Tras este silencio el cuarteto emerge suavemente de manera escalonada (vc., va., y simultáneamente vn.I y vn.II), del mismo modo que en B.31, pero ahora no en sonido ordinario sino en arco con mínima presión, *sul tasto*, *senza vibrato* y *p possibile*, que se añade a la sordina para buscar una tímbrica lo más delicada e íntima posible.

Su exposición melódico-armónica, también del mismo modo que en B.31, está basada en el *moPral.*, que es utilizado segmentado y disgregado por el cuarteto, casi a modo de *Klangfarbenmelodie*, en el que los instrumentos van participando a medida que se van incorporando al discurso escalonadamente. La armonización del *moPral.*, provocada por la acumulación instrumental, da pie a una Dominante de la Dominante en forma de 7ª disminuida  $\mathbb{D}^{(VII\flat)}$  (sol#, si, re, fa), que se produce en el c.590 coincidiendo con la última nota del *moPral.*, y que se extiende hasta el c.594 enriquecida por detalles melódicos extraídos del *co/moPral.* de 1º y 2º órdenes.

-(B.37 completo. Plan motivico y armónico: c.581-594):



The image shows a musical score for B.37, specifically measures 581-594. It features four staves: Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), and Violoncello (Vc.). The score is annotated with performance instructions such as 'poner sordina(m. izqu)' (put mutes on), 'Dämpfer aufsetzen(i.H.)' (put mutes on), and 'Silencio dramático' (dramatic silence). The 'moPral.' section is highlighted in yellow, and the 'D(VII7) Re M' section is highlighted in blue. Measure numbers 585, 590, and 595 are marked. The score includes various musical notations like notes, rests, and dynamic markings like 'p possibile' and 'st senza vibr.'.

Héctor Oltra García

– Bloque 38 (**B.38**) - c.595-610 Fin:

El Bloque 38, como continuación del Bloque anterior, supone una reexposición variada y extendida ahora de la segunda parte del **B.31** (c.517-525).

A continuación, tras alcanzar la Dominante de la Dominante  $\mathbb{D}^{(VII^7)}$  en el Bloque anterior, se lleva ahora a cabo un complejo proceso armónico en el que se van enlazando acordes por compases:

- c.595: Dominante de la Dominante en forma de 7ª disminuida  $\mathbb{D}^{(VII^7)}$ , con la 5ª rebajada (sol#, si, reb, fa).
- c.596: I de **re Mayor** con nota de paso en tiempo fuerte 4#-3# (sol# - fa#).
- c.597: II de **re Mayor** con 7ª diatónica.
- c.598: V de **re Mayor** con nota de paso en tiempo fuerte 4 (re).
- c.599-600: 7ª de Dominante ( $V^7+$ ) de **re Mayor**. Semicadencia Auténtica.

Al proceso armónico y cadencial le sigue un nuevo módulo de cinco compases de absoluto silencio, durante el que además se pide que se quite la sordina del instrumento, dejando la Semicadencia Auténtica de re Mayor en una tensa espera de máxima expectación.

Y finalmente, del mismo modo que sucediera en el **B.31**, la tensión tonal alcanzada con la 7ª de Dominante ( $V^7+$ ) de re Mayor y la enorme expectación creada por el frío hueco de silencio, es resuelta en *fff* con una **Cadencia Auténtica Perfecta** sobre una triunfal Tónica I de re Mayor que simboliza la vida eterna. Pero en un sorprendente e impactante contraste final concluye transformando brutal y cruelmente este triunfo en una siniestra versión de sí mismo, volviendo al timbre más brutista de la gama, con máxima presión de arco en *sul ponticello* y mantenido dramáticamente por el *tutti* instrumental durante los cinco últimos compases de la obra, cargando este final explícito de un dramatismo simbólico a modo de un

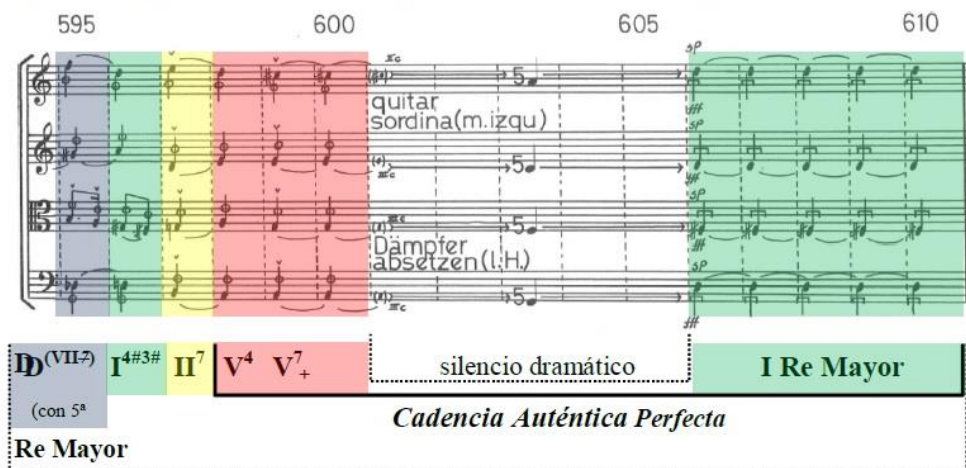
Héctor Oltra García

último grito desesperado de negación, recordándonos que la muerte es poseedora de la única pregunta que no podemos resolver.

De este modo explicaba el propio Ramón Ramos la impactante conclusión de la obra:

Y al final de la obra, [...], al final hay una cadencia, una cadencia que debería terminar en perfecta y una dominante séptima... [...] y la resolución del acorde de séptima de dominante lo ha... lo hago, o lo toco, o lo compongo en... en sonido roto, de una especie todavía de la negación de la... de la muerte, es un *pas encore*, un todavía no.<sup>14</sup>

-(B.38 completo. Plan armónico y cadencial: c.595-610 Fin):



The image shows a musical score for the final section of 'Pas encore', measures 595 to 610. The score is divided into four color-coded sections: blue (measures 595-599), yellow (measures 600-604), red (measures 605-609), and green (measures 610-614). The blue section is labeled 'Re Mayor' and contains a D major chord with a 5th. The yellow section is labeled 'I<sup>4#3#</sup>' and contains a D major chord with a 4th and a 3rd. The red section is labeled 'II<sup>7</sup>' and contains a D major chord with a 2nd and a 7th. The green section is labeled 'I Re Mayor' and contains a D major chord. The score includes instructions for guitar (quitar sordina(m. izqu)) and piano (Dämpfer absetzen(l.H.)). The harmonic plan below the score is: D<sup>(VII<sup>7</sup>)</sup> (con 5ª), I<sup>4#3#</sup>, II<sup>7</sup>, V<sup>4</sup>, V<sup>7+</sup>, silencio dramático, I Re Mayor. The entire section is labeled 'Cadencia Auténtica Perfecta'.

### 2.3. Post-composición - Sinopsis general:

A continuación se exponen resumidamente las observaciones y conclusiones post-analíticas generales a cerca de los procedimientos significativos empleados en la obra.

<sup>14</sup> Transcripción literal de un fragmento de la grabación en directo de la conferencia impartida por Ramón Ramos sobre su música, el 17 de enero de 2000, en el Club Diario Levante: *Del manual serial al tratado de la expresión estructurada*".

Héctor Oltra García

Sistema compositivo:

El sistema compositivo de Ramón Ramos en *Pas encore* se fundamenta en el control de los extremos opuestos de algunos parámetros musicales básicos. Estos parámetros son fundamentalmente dos:

- El parámetro sistémico: referente al sistema compositivo propiamente dicho como organización de los sonidos. En él se contraponen el uso de dos sistemas opuestos: la atonalidad y la tonalidad, sistemas compositivos ya en sí mismos, y antagónicos. En esta contraposición se prima al sistema atonal, que impone mayoritariamente su lenguaje, pudiéndose hablar de una obra básicamente atonal, y en la que la tonalidad está relegada a ser un recurso expresivo, dramático y simbólico.
- Y el parámetro acústico: referente a las cualidades propias del sonido, concretamente a las tímbricas. En él se contraponen el uso de dos timbres opuestos: el sonido bruitista o distorsionado y el sonido puro u ordinario de los instrumentos. En esta contraposición domina en la obra el sonido distorsionado, que impone su tímbrica, pudiéndose hablar de una obra bruitista, y en la que el sonido ordinario es relegado a un papel de carga dramática y simbólica.

De modo global se puede hablar de una obra bruitista atonal, en la que el parámetro tímbrico se impone incluso al sistémico, sustentando el color del sonido el mayor protagonismo de la obra.

Compositivamente, los opuestos de cada parámetros proporcionan además diferentes materiales compositivos relacionados:

- Los parámetros sistémicos opuestos atonalidad-tonalidad dan origen a materiales derivados, como el complejo interválico (**col.**) como medio de

Héctor Oltra García

controlar/sistematizar una atonalidad prácticamente libre, armonía y acordes concretos tonales y atonales, centro tonal, etc...

- Y los parámetros tímbricos opuestos ruido-sonido dan origen a una amplia gama de timbres y texturas que se manifiestan a través de diferentes técnicas instrumentales extendidas.

Y estos materiales son empleados por el autor en dos tipos básicos de procesos:

- La confrontación directa de los materiales opuestos, lo que ofrece contrastes muy acusados.
- Y la transición de un material a su contrario, lo que estimula discursos en los que los materiales mutan, se amalgaman y evolucionan progresivamente.

Así, el enfoque creativo y la organización formal de los parámetros, sus extremos opuestos, los materiales derivados y los procesos compositivos, dan origen a la obra.

Esta obra y su sistema compositivo supone un claro reflejo del lenguaje musical del autor en su etapa de formación *Düsseldorf (Alemania) (1972-1983)*: 2. *Robert-Schumann-Institut (1975-1983)*, reflejando perfectamente una de las dos vías compositivas mantenidas por el autor en este periodo artístico: la bruitista.

Recursos rítmicos:

Los recursos rítmicos no son programados, aunque sí se concibe el ritmo desde una directriz general y básica:

Héctor Oltra García

- Huir de la clara percepción del pulso rítmico. Para ello se recurre a constantes polirritmias superpuestas.

Recursos melódicos:

- Construcción de líneas melódicas atonales a partir del complejo interválico (**col.**): tritono, semitono/cromatismo e intervalo justo.
- Líneas melódicas construidas sobre ámbitos tonales.
- Motivos temáticos:
  - Motivo transición: **moTrans.**
  - Motivo principal: **moPral.** Y su complejo motivico derivado: **co/moPral.**

Recursos armónicos:

La gran parte de la armonía de la obra surge de la superposición de las líneas melódicas individuales generando texturas armónicas, sin embargo también existen acordes creados específicamente:

- Acordes atonales:
  - Generados a partir del **col.**
  - Clusters de diferentes tipos.
  - Armonías generadas a partir del **co/moPral.**
- Acordes tonales tradicionales.

Recursos tonales:

- Atonalidad: controlada mediante un sistema interválico acotado en el complejo interválico **col.**
- Tonalidad: centro tonal de re y tonalidad principal de re mayor.



Héctor Oltra García

- Amalgama atonal-tonal: control programado de la balanza atonalidad-tonalidad. Procesos progresivos de afloramiento y desenmascaramiento de la tonalidad frente a la atonalidad.

Recursos contrapuntísticos:

- Destaca en la obra el empleo de cánones.
- Procesos de variación aplicados principalmente a los motivos temáticos: **moPral.**

Recursos sonoros / instrumentales:

- El silencio como elemento estructurador y dramático.
- Sonido ordinario.
- Sonido distorsionado, bruitista: Técnicas instrumentales extendidas y usos no convencionales.

Recursos teatrales:

- Teatralidad asociada al silencio, asociado a la inmovilidad del gesto.

Héctor Oltra García

### 3. Estética de *Pas encore*

*Pas encore* es el máximo exponente de una de las dos tendencias estéticas que están presentes en la música de Ramón Ramos en su etapa creativa de formación, *Düsseldorf (Alemania): 2. Robert-Schumann-Institut (1975-1983)*, tal y como confesó el propio autor en la conferencia impartida en Valencia:

Yo tengo la tendencia de hacer, casi he tenido dos... dos... tendencias completamente distintas. Por una parte, tengo una estética "bruitista", una estética de... de, de sonido... de ruido. De buscar ruidos y efectos en las obras, obras como por ejemplo el cuarteto de cuerda *Pas encore*<sup>15</sup>

Ramón Ramos hace referencia a sus dos principales tendencias estéticas distintas: al Bruitismo y al Serialismo Dodecafónico.

*Pas encore* no es en absoluto una obra ni dodecafónica ni serialista, relegando a anecdótico la aparición de alguna serie interválica irrelevante. Sin embargo el Bruitismo, muy cercano a la estética de compositores como Helmut Lachenmann e influenciado por la música concreta instrumental, se manifiesta en la obra a través de una amplia gama de sonidos distorsionados, omnipresentes en la obra mediante la utilización de técnicas extendidas que desfiguran los sonidos instrumentales hacia el ruido, siendo su posición estética más destacada.

Otro posicionamiento estético importante que reside en la obra, emparentado con el Bruitismo, es un Expresionismo atonal de corte libre. Este viene mínimamente regulado por un sistema interválico como medio para controlar la atonalidad, y se muestra completamente fiel a la estética Expresionista por la honda carga dramática y expresiva, por la confrontación manierista de los opuestos tonalidad-atonalidad y sonido puro-ruido, y marcada

---

<sup>15</sup> Transcripción literal de un fragmento de la grabación en directo de la conferencia impartida por Ramón Ramos sobre su música, el 17 de enero de 2000, en el Club Diario Levante: "*Del manual serial al tratado de la expresión estructurada*".

Héctor Oltra García

por una dureza sonora repleta de extremos tímbricos y dinámicos en fuerte contraste, en ocasiones hasta violento. Debido a esto, el uso de la tonalidad debe entenderse exclusivamente como una herramienta de contraste, como un recurso expresivo y conceptual, y en ningún momento como expresión de un Neoclasicismo. Y por otro lado, este manierismo lleva la dramatización incluso al gesto, teatralizando el silencio de la obra al solicitar al músico que permanezca absolutamente inmóvil en la ausencia de sonido, trasladando este dramatismo también al factor visual.

A su vez, toda esta carga expresiva en la obra tiene su origen en su marcado Conceptualismo y Simbolismo, inspirado, como ya se explicó en el apartado sobre la temática, en la dicotomía del pensamiento de Carl Gustav Jung sobre la muerte, influyendo en todas las facetas de la obra, y cargando parámetros musicales de significado, en donde la brutalidad de la muerte está representada por la atonalidad, por el sonido distorsionado, roto, bruitista, y la vida eterna, representada por la tonalidad y por el sonido puro.

## **BIBLIOGRAFÍA**

ARDITTI STRING QUARTET, The. (1990). *Cinq Quatuors Espagnols* [Grabación sonora]: *The Arditti String Quartet Edition*. Paris: Disques Montaigne. Pista 3, Ramón Ramos, *Pas encore*. Incluye librito de notas con texto y comentarios de Daniel Charles.

BASHFORD, Christina. ([s.f.]). "Chamber music". En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. [En línea]. Oxford: Oxford University Press. [Consulta: 12 diciembre 2016. Disponible en: <[http://www.oxfordmusiconline.com/public/page/Chamber\\_music](http://www.oxfordmusiconline.com/public/page/Chamber_music)>].

CHARLES, Daniel. (1995). "Pas encore, la fragmentació brutal i la passivitat eterna, o el pas de la vida a la mort segons el músic valencià Ramón Ramos". *Tramesa, revista trimestral*, nº 1, València, primavera 1995, p. 40-41.

ESPERT ESPERT, Rosa María. (1989). "La obra musical del compositor valenciano Ramón Ramos". *Música y Pueblo. Boletín informativo de la federación regional valenciana de Sociedades Musicales*, Enero-Abril 1989, nº 56, p. 39-42.

FAYOS JORDÁN, José Miguel. (2006). *Análisis de la música de Ramón Ramos (de 1973 a 1981)*. [Trabajo de investigación]. Tutor: Ramón Ramos Villanueva. Conservatorio Superior de Música de Valencia. Valencia: [s.e.] del fondo de archivo personal de José Miguel Fayos.

GALIANA, Josep Lluís. (2012). "No se puede entender la música valenciana de los últimos treinta años sin la figura y la obra de Ramón Ramos". [En línea]. *Levante-EMV.com El mercantil valenciano*, noticias cultura, jueves 07 de junio de 2012. [Consulta: 4 enero 2013]. Disponible en:

Héctor Oltra García

<<http://www.levante-emv.com/cultura/2012/06/07/entender-musica-valenciana-ultimos-treinta-anos-ramon-ramos/911183.html>>.

JUNG, Carl Gustav. (2002). *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Buenos Aires: Seix Barral. 489 pp. ISBN 950-731-334-6.

OLTRA GARCÍA, Héctor. (2017). *El compositor valenciano Vicente Ramón Ramos Villanueva (1954-2012): Biografía, catálogo de obra y fundamentos estéticos a través del análisis musical de su obra camerística*. [Tesis Doctoral]. Directores: Dr. Sixto Manuel Herrero Rodes y Dr. Héctor Julio Pérez López. Universitat Politècnica de València. Valencia: [s.e.]. 1435 pp..

RUVIRA SÁNCHEZ DE LEÓN, Josep. (1987). *Compositores contemporáneos valencianos*. Valencia: Alfons el Magnànim. 188 pp. Colección: Politècnica, nº 35. ISBN: 978-84-505-6784-X.

RUVIRA SÁNCHEZ DE LEÓN, Josep. (1992). "La música desde 1950 hasta la actualidad. Las nuevas tendencias musicales". En: BADENES MASO, Gonzalo [Director]. *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Prensa Alicantina, S.A.; Prensa Valenciana, S.A., p. 401-420.

RUVIRA SÁNCHEZ DE LEÓN, Josep. (2002). "Ramos Villanueva, Vicente Ramón". En: CASARES RODICIO, Emilio [Director, coordinador general]. *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*. Vol. 9. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, p. 45-46. ISBN: 84-8048-312-1.

RUVIRA SÁNCHEZ DE LEÓN, Josep; ESTÉVEZ, Estrella. (2004). *1979 Ensems 2003: 25 años de música contemporánea*. Valencia: Generalitat Valenciana; Institut Valencià de la Música. 175 pp. ISBN: 84-482-3780-3.

ZUCKMANTEL, Diethelm. (1980). "Heftiges, Hauch und Sinnenfrohes". *Rheinische Post*, nº 257, martes 4 de noviembre de 1980, [s.p.].

Héctor Oltra García

**Otras referencias bibliográficas recomendadas**

**relacionadas con Ramón Ramos:**

FONTCUBERTA LLAVATA, Carlos. (2006). *El Concierto para Violoncello y Orquesta de Ramón Ramos*. [Trabajo de investigación]. Tutor: Ramón Ramos Villanueva. Conservatorio Superior de Música de Valencia. Valencia: [s.e.] del fondo de archivo personal de Carlos Fontcuberta.

GALIANA, Josep Lluís. (2014). *La emoción sonora: De la creación electroacústica, la improvisación libre, el arte sonoro y otras músicas experimentales. Escritos musicales 1992-2012*. Valencia: Piles. 284 pp. 1ª edición, 2014. D.L.: V-2465-2014. ISBN: 978-84-15928-12-6.

GALIANA, Josep Lluís. (2016). *Escritos desde la intimidad: Conversaciones, artículos de opinión, notas, reseñas y críticas musicales*. Valencia: Edictoría Música. 574 pp. Primera edición. D.L.: V-1064-2016. ISBN: 978-84-945465-0-1.

OLTRA GARCÍA, Héctor. (2007). *Análisis de "Poculum Amoris" de Ramón Ramos*. [Trabajo de investigación]. Tutor: D. Ramón Ramos Villanueva. Conservatorio Superior de Música de Valencia. Valencia: [s.e.] del fondo de archivo personal de Héctor Oltra García. 141 pp. + 33 pp. de partitura analizada.

OLTRA GARCÍA, Héctor. (2012). *Análisis de "Les Furies i Final" para bajo, voces y orquesta, de D. Ramón Ramos Villanueva*. [Trabajo de investigación]. Tutor: D. Enrique Sanz-Burguete. Conservatorio Superior de Música de Valencia. Valencia: [s.e.] del fondo de archivo personal de Héctor Oltra García. 67 pp.

OLTRA GARCÍA, Héctor. (2013a). "Análisis de "Poculum Amoris" para coro y orquesta de Ramón Ramos Villanueva". [En línea]. *Espacio sonoro: Revista de música actual*, nº 29, febrero 2013. [Consulta: 29 marzo 2013].

Héctor Oltra García

Disponible en:  
<<http://espaciosonoro.tallersonoro.com/2013/02/28/analisis-de-poculum-amoris-de-ramon-ramos-villanueva/>>.

OLTRA GARCÍA, Héctor. (2013b). "Llanto por una ausencia". [Comentario de la obra]. En: *ENSEMS. ensembles, 35º Festival Internacional de Música Contemporánea, La idea del norte, 2013, 29/05-02/06*. [Programa de mano general]. Valencia: Generalitat Valenciana, CulturArts Generalitat, Subdirecció General de Música, p. 20-21. Mayo de 2013.

OLTRA GARCÍA, Héctor. (2013c). "Ramón Ramos, en el recuerdo". En: *ENSEMS. ensembles, 35º Festival Internacional de Música Contemporánea, La idea del norte, 2013, 29/05-02/06*. [Programa de mano general]. Valencia: Generalitat Valenciana, CulturArts Generalitat, Subdirecció General de Música, p. 22-25. Mayo de 2013.

OLTRA GARCÍA, Héctor. (2013d). *Biografía, catalogación de obra y aproximación al lenguaje musical del compositor valenciano D. Vicente Ramón Ramos Villanueva (1954-2012)*. [Tesis Fin de Máster]. Director: D. Joan Cerveró Beta. Universitat Politècnica de València. Valencia: [s.e.] del fondo de archivo personal de Héctor Oltra García. 255 pp..

OLTRA GARCÍA, Héctor. (2015). "Auras in memoriam Ramón Ramos". [Comentario de la obra]. En: *ENSEMS. ensembles, 37º Festival Internacional de Música Contemporánea, 13-29/MAYO/2015, Miguel Álvarez-Argudo, Lunes 18 mayo 2015*. [Programa de mano]. Valencia: Generalitat Valenciana, CulturArts Música, p. 3. Mayo de 2015.



**HÉCTOR OLTRA GARCÍA**



Natural de Alboraya (Valencia). Es Doctor en Música *Cum Laude* por la Universitat Politècnica de València (UPV) con una Tesis Doctoral dedicada a la figura y obra del compositor valenciano Ramón Ramos Villanueva. Máster Universitario en Música Contemporánea (UPV), Titulado Superior en Composición (CSMV), y Titulado Superior en Dirección de

Orquesta (CSMV).

Como compositor ha recibido numerosos encargos, y sus obras han sido estrenadas y programadas en diferentes festivales nacionales e internacionales, en España, EE.UU., Italia, Rumanía, Grecia o Serbia: *ENSEMS Festival Internacional de Música Contemporánea de Valencia*; Ciclo de conciertos *Huihuihui Música* (SGAE-Art'sXXI); *Mostra Sonora de Sueca, Residències de Música de Cambra de Godella*; *Festival Internacional de Música Actual "I ara què?"*; *Projecte Rafel Festival*; *Bell' Arte Europa International Cultural Society*; *Brand Associates Music Series* (Los Ángeles); *Composer's Voice Concert Series* (Nueva York y Atenas); *Vox Novus Festival Romania* (Bucarest); *Risuonanze - Incontri di Nuove Musiche* (Udine); *International Review of Composers* (Belgrado); *Festival Interensemble* (Padua); etc....

Entre sus galardones destacan los premios de composición: "*Oïda II - Curso de Composición e Interpretación de Música Contemporánea*"; *I Ciclo "Huihuihui música" de jóvenes compositores* (SGAE-Art's XXI); "*XI Concurso de Composición Paco Llácer*" (FECOCOVA); "*Cicle de Concerts - Somelgrup*"; así como las convocatorias: *Vox Novus international call for compositions*; *TKE Associazione Culturale*; *Composers' Association of Serbia*; *Phasma Music international recording call*; entre otras.

En 2015 le es concedido por el Ayuntamiento de Alboraya (Valencia) el *Premio 9 d'Octubre de Cultura*.

Como investigador, centra su labor en la música contemporánea, especializándose en la valenciana, publicando artículos de análisis musical e impartiendo ponencias y conferencias.

Es Director musical, Codirector artístico y miembro fundador del *Ensemble Síntesis*, formación dedicada a la música contemporánea.

[www.hectoroltra.com](http://www.hectoroltra.com)