



Víctor Vallés Fornet

BETTINA versus GOETHE Y GAUDÍ*UM, QUINTETOS DE METALES DE ENRIQUE SANZ-BURGUETE.

Una aproximación analítica e influencias extramusicales (un enfoque literario y de sinestesia)

ÍNDICE

- Abstract..... 2
- Introducción..... 3 – 7
 - *GAUDÍ*UM* (2005)
 - Aproximación a un análisis de las figuras. La sinestesia..... 8 - 11
 - Aproximación a un análisis formal..... 11 - 13
 - Aproximación a un análisis armónico..... 13 - 18
 - *BETTINA versus GOETHE* (1999)
 - Influencia de la novela en la obra. La sinestesia..... 19 - 22
 - Aproximación a un análisis formal..... 23 - 24
 - Aproximación a un análisis armónico..... 24 - 28
 - Aproximación a un análisis motivico..... 28 - 30
 - Aproximación a un análisis de procesos tímbricos..... 30 - 32
 - Aproximación a un análisis de la orquestación de los ecos..... 33 - 34
 - Aproximación a un análisis de la orquestación del unísono..... 34 - 36
- Conclusión..... 36 - 37
- Selección bibliográfica y discográfica..... 38

ABSTRACT

El análisis que nos ocupa, trata de sacar a la luz los aspectos más ocultos e interesantes que se pueden encontrar en los dos quintetos de metales realizados, a día de hoy, por el compositor valenciano Enrique Sanz-Burguete: *Bettina versus Goethe* y *Gaudí*um*.

Como del propio subtítulo se podría deducir, para encontrar estos aspectos tenemos que trasladarnos fuera de la música propiamente dicha, en este caso a la literatura y arquitectura respectivamente, ya que son las influencias directas en las propias obras que procederemos a analizar. En el caso de *Bettina versus Goethe* existen rasgos de la novela de Milan Kundera, y en *Gaudí*um*, del arquitecto catalán Antonio Gaudí.

Uno de los conceptos más importantes en su música son las llamadas, por el propio compositor, *perspectivas sonoras*. Para la representación en la partitura de estas *perspectivas* utiliza un procedimiento de tipo *recursivo* en el cual algunos elementos se *recuerdan* entre sí a diversos niveles. En ocasiones, es como mirar un objeto desde diferentes puntos de vista, aunque no se trata de crear una especie de *flash back* musical, ni en el tiempo (utilizando materiales musicales de otras épocas), ni en el *espacio*, (utilizando materiales étnicos que aportan influencias extraoccidentales al lenguaje del compositor y crean una *fusión*), sino de establecer un discurso coherente y cohesionado con materiales musicales *orgánicos*, contrastantes, dentro de su propio lenguaje compositivo.

INTRODUCCIÓN

El subtítulo del siguiente análisis nos da buena muestra del contenido del que va a tratar el mismo: *Una aproximación analítica e influencias extramusicales (un enfoque literario y de sinestesia)*. Nuestra intención es dar a conocer uno de los principios creadores básicos en la composición de estas obras de cámara del compositor valenciano Enrique Sanz-Burguete. Éste es sin ninguna duda, un principio que establece un cierto marco referencial extramusical, ya sea por influencia directa de la literatura en *Bettina versus Goethe* de Milan Kundera, o como en el caso de *Gaudí*um*, como metáfora de ciertos rasgos del estilo arquitectónico de Gaudí.

Para dar a conocer exactamente que es lo que hay *entre las notas*, de estas dos fuentes extramusicales, que mejor que leer unas palabras del propio compositor:

*Gaudí*um*¹:

“... Sin que exista una relación directa con las técnicas del gran artista, sí que hay alusiones claras a su obra: por ejemplo, las curvas redondeadas características del modernismo y esas formas serpenteantes gaudinianas han sido servidas musicalmente por gestos sinusoidales o por unas figuras escalísticas que se evaporan en su ascensión. Igualmente esas superficies regladas, como la paraboloides hiperbólica, que representaba para Gaudí, salvo error mío, la luz, he querido transmitirla con materiales musicales (escalas, armonías, timbres, etc.) que creo que la tienen. Podría seguir hablando, en este sentido, de muchísimos hechos que me fascinan como los volúmenes helicoidales que transmiten movimiento...”

*Bettina versus Goethe*²:

“...Lo que me interesa de este autor, entre otras muchas cosas, es su sentido formal muy influenciado por las formas musicales tradicionales y sobre todo su sentido temporal y estructural no lineal. No podía ser de otra manera ya que en las obras de los últimos años intento crear una forma en la cual las secciones sean recursivas³ y se recuerden entre sí a diversos

¹ La obra se estrenó en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) Barcelona, el 12 de febrero de 2005, dentro del Festival *Nous sons '05 músiques contemporànies*. Está dedicada a *Spanish Brass Luur Metals* (intérpretes del estreno).

² La obra se estrenó en el Centre del Carme del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) Valencia, el 17 de mayo de 1999, dentro del Festival XXI Festival Internacional de Música Contemporánea, ENSEMS 1999 y fue un encargo de la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana.

³ En términos generales, algo es recursivo si presenta marcadas semejanzas en todos o al menos en muchos de sus niveles estructurales: como ocurre en la serie de Fibonacci, en los fractales incluso en las muñecas rusas (Matriuskas),

niveles. En este sentido y a la inversa de él siempre he creído que se puede aprender mucho del arte de la novela... La dedicatoria también hace referencia a la manipulación. Manipulación de la imagen del viejo Goethe que recuerda, fuera de nuestro tiempo, al germen de esa cultura de la imagen en la que vivimos y convivimos con toda normalidad, al lado de las limpiezas étnicas, de terrorismos y demás atrocidades llevadas a cabo por los humanos”⁴.

No es en vano que a nuestro compositor le hayan hecho ya un estudio sobre su música titulado *Perspectivas Sonoras en la obra de Enrique Sanz-Burguete*⁵ que aborda esta cuestión, tan importante en el análisis de sus obras. Un enfoque que no puede faltar en la organización de la percepción, es evaluar el papel que juega en este sentido la armonía en la organización de secciones donde se alterna, diríamos, un cierto mundo de lo onírico con el mundo de la realidad. En este sentido la idea psicológica del recuerdo está presente también en las obras que vamos a ver. Observaremos secciones que se recuerdan unas a otras o elementos que circulan a través de la obra y que sirven para unificar todo el conjunto.

Hemos querido hacer hincapié en estos aspectos extramusicales de las dos obras, para poner de relieve estas *ópticas sonoras*⁶ que intenta crear el autor. Por eso, hemos elegido una metodología analítica de tipo transversal y que incida en un enfoque literario y de sinestesia, como reza el subtítulo del presente análisis, por creer que es la mejor manera de desvelar esos materiales diferentes que crean dichas perspectivas, y para a su vez estudiar cómo se implementan en la organicidad del discurso musical creando la diversidad de la unidad.

También hemos analizado las obras con otras metodologías más tradicionales y/o musicales que nos sirven para resaltar la coherencia de las obras y, además, es dónde se hace patente el oficio del compositor. Algunos de estos aspectos son: análisis armónico, análisis formal, análisis motivico, análisis de procesos tímbricos⁷, la orquestación de los ecos y/o las resonancias, análisis de las figuras o gestos musicales... y cómo no, un análisis técnico-musical sobre la partitura referido a las dos influencias mencionadas anteriormente.

por ejemplo. En algunos tipos de música, consciente o inconscientemente, se emplean procedimientos recursivos para lograr cierta comunicabilidad. Básicamente consiste en la repetición de pequeñas estructuras, que son captadas por el oído y recapituladas en niveles formales mayores. Con esto, nuestro compositor intenta realizar sus *perspectivas sonoras*, aparte de dar coherencia a la obra.

⁴ La obra se compuso en 1999 durante la guerra de Kosovo.

⁵ Parte de este estudio, cuyo autor es David Vendrell, será publicado próximamente por Piles *Editorial de Música* en un libro conjunto de varios autores.

⁶ Como ya se intuye después de leer esta breve introducción, hace referencia a las distintas *situaciones* que se plantean en su música a nivel perceptual.

⁷ Como se verá en el análisis, el proceso tímbrico se refiere exclusivamente a técnicas musicales (ya sea individualmente o colectivamente) sin ninguna influencia de la música electroacústica.

A continuación, vamos a explicar algunos conceptos que creemos básicos para llegar a entender en profundidad la música que hay en estos dos quintetos de metales: el concepto de lo que se podría llamar *flash back*, el funcionamiento de su armonía y la sinestesia.

De forma general, conocemos dos formas de crear una especie de *flash back* musical: en el *tiempo* y en el *espacio*. En el primer de los casos, se intenta conseguir utilizando materiales musicales de otras épocas, ya sea en forma de cita, o de rememoración del pasado (pensemos en compositores como Alfred Schnittke) o en forma de collage y otros procedimientos como se puede observar, por ejemplo, en la *Sinfonía* de Luciano Berio, etc .

La segunda forma de recrear estos *flash back* musicales es en el *espacio*, es decir, utilizando materiales étnicos que aportan influencias extraoccidentales al lenguaje del propio compositor (como la terminología, y procedimiento compositivo, de *fenêtres de ethnomusicologie*⁸ que utiliza Tristan Murail en algunas de sus obras⁹). Otro caso similar aunque muy diverso a su vez, es el del compositor valenciano-canadiense José Evangelista, el cual utiliza en toda su producción músicas de todo el planeta: Bali, Magreb, músicas judías, de oriente medio, del folklore español y europeo, etc... Igualmente podríamos citar muchísimos compositores.

Frente a estas dos formas de crear *flash back* musicales, nuestro compositor busca crear lo que él llama *perspectivas sonoras* utilizando materiales *orgánicos* de su propio lenguaje, contrastantes dentro de su propio discurso musical intentando crear recuerdos sonoros. Un procedimiento de tipo *recursivo* en el cual algunos elementos o partes de las mismas se *recuerdan* entre sí a diversos niveles. A veces, es como mirar un objeto desde diferentes puntos de vista. No se trata de crear una especie de *flash back* musical, bien en el tiempo como hemos citado antes, bien en el *espacio* utilizando materiales étnicos o etnomusicológicos, aportando influencias extraoccidentales al lenguaje del compositor y creando una *fusión*, sino de establecer un discurso con materiales musicales *orgánicos* contrastantes, pero dentro del propio lenguaje compositivo del autor.

Para llegar a crear estos recuerdos o *puntos de vista* auditivos, es importante conocer brevemente como funciona la armonía de forma general en estas dos obras.

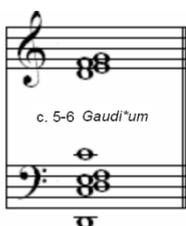
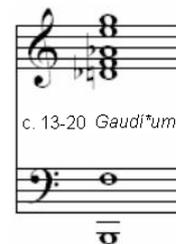
A lo largo de los años, Sanz-Burguete se ha creado un sistema armónico rico y muy particular, aunque no apartado por completo del *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (primer tratado de armonía de J. P. Rameau -publicado en 1722-). Si con los armónicos 4, 5 y 6 de las fundamentales históricas I, IV y V se formó la escala de Do M y a partir de ahí se crearon los acordes por terceras, ¿por qué no se puede crear una *escala-timbre* (no octavante) a partir de un proceso similar? En este caso, se suman los armónicos naturales de estas tres fundamentales históricas, se eliminan todos los armónicos repetidos y los restantes se aproximan a $\frac{1}{2}$ ó $\frac{1}{4}$ de tono, obteniendo como resultado lo que nuestro compositor llama *escala-timbre*. A partir de esta *escala-*



timbre, se generan los *acordes-timbre* y las *funciones armónico-tímbricas* que sustituyen a las tradicionales T – S – D. En este caso, la que más se utiliza es la que más riqueza armónica tiene que es la homónima, podríamos decir, a la Dominante tradicional. Estas funcionan como pilares formales y sus funciones son estructurales. Por último, queda decir que aunque de forma muy particular, también utiliza la relación de los ejes bartókianos, es decir, puede sustituir la fundamental por su “antípoda”, por ejemplo¹⁰.

Para realizar estas *ópticas sonoras*, nuestro compositor utiliza otros dos tipos de armonías:

Sonoridades de síntesis por simulación instrumental, es decir, uso de armonías de espectros sintéticos, utilización de la técnica de modulación de frecuencia¹¹, etc. Estos espectros más inarmónicos nos sirven para “movernos” de unas armonías a otras (noción paralela a alguna terminología de Schenker¹²).



Otras, son sonoridades de tipo *campana*, que también hacen función de movimiento. La utilización de este tipo de sonoridades tiene su razón de ser. En primer lugar por ser uno de los sonidos más ricos que existen en armónicos e inarmónicos. En segundo lugar, la campana es un elemento de *comunicación* en nuestra cultura, y además, para los simbolistas también era un símbolo muy destacado. Para el compositor que nos ocupa, representa, quizás, la *luz* musical del Mediterráneo y ha querido representar, de esta manera, algunas formas geométricas de Gaudí que significaban, y transmitían, la luz. Con estos tres *tipos* de armonías se consigue una dialéctica de *armonicidad/inarmonicidad* y, por otro lado, las *perspectivas sonoras* que crean, nos hacen ver dos formas en la misma obra: una musical, que da unidad a la obra, y la perceptual.

Por último, un concepto importante que existe en su música es el de *sinestesia*, procedente del griego *syn* (junto) y *aistesis* (sensación) por lo que viene a significar algo así como “*la unión de las sensaciones*”. La sinestesia es una facultad que poseen algunas personas, consistente en experimentar sensaciones de una modalidad sensorial a partir de la estimulación de otra distinta. Un sinestésico puede oír los colores, ver los sonidos o saborear la textura de un

¹⁰ Quede claro que estos procedimientos armónicos son sólo una pequeña parte de la paleta de recursos.

¹¹ Técnica electroacústica que permite obtener distintas frecuencias por modulación de una frecuencia portadora por frecuencias que modulan según la fórmula $P \pm (M \cdot x)$ donde "x" es el número de Parcial. P (frecuencia de la portadora y M frecuencia de la Moduladora). Por ejemplo la Portadora Re tiene una frecuencia aproximada de 293Hz, y la moduladora Do aproximadamente 136Hz. Para conseguir el primer parcial la fórmula sería: $293 \pm (136 \cdot 1) = 429$ y 157.

¹² Heinrich Schenker (19 de junio de 1868 - 13 de enero de 1935) fue un teórico de la música, más conocido por su aproximación al análisis schenkeriano. Estuvo en Viena, donde estudió con Anton Bruckner y se dio a conocer como pianista. Sus ideas sobre el análisis fueron exploradas en su *Tratado de armonía (Harmonielehre, 1906)* y *Contrapunto (Kontrapunkt, 2 vols., 1910 y 1922)*. Esta técnica analítica consistente en mostrar capas de mayor y menor detalle musical tenía un objetivo claro, que no era otro que el deseo expreso del propio Schenker de que sus análisis fueran herramientas usadas por los intérpretes para un conocimiento más profundo de las obras que estuvieran interpretando.

objeto. Las posibilidades son infinitas, tantas como sinestésicos hay y no se suelen repetir las sensaciones percibidas de unos a otros.

Dentro de los compositores, se menciona habitualmente el nombre del ruso **Alexander Scriabin**. Estrena en 1910 *Prometeo* que incluye un juego de luces en la sala mientras se interpreta la obra: el *Clavier à Lumières* es un órgano de luces que proyectaría en la sala determinados colores acompañando la interpretación musical, composición visual del propio Scriabin según sus experiencias sinestésicas. Es interesante resaltar que la visión de colores no la asociaba Scriabin a notas aisladas, sino a acordes y sobre todo a cambios de tonalidad.

Otro compositor del que se suele hablar es de **Messiaen**¹³, en cuyos textos acerca de su obra son aún más explícitos en las percepciones: en *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*, para piano (1944), Messiaen se refiere al azul-violeta en V, naranja, rojo y un poco de azul en XIII, rosa y malva en XVII, etc.

Sanz-Burguete, sin embargo, no tiene esta pretensión de asociar los sentidos de la forma mencionada anteriormente. Cuando hablamos de sinestesia en sus obras nos referimos, sencillamente, a una influencia cultural fuera de la música como se ha dicho, o si se quiere, a una *traducción* de algún rasgo estilístico de otras artes. Por otro lado, en este compositor como en tantos otros, el hecho musical está inmerso en el marco referencial de nuestra Gran Cultura.

¹³ Para Messiaen, uno de los grandes dramas de su vida consistía en decirle a la gente que veía colores cuando escuchaba música, y ellos no veían nada en absoluto. Eso era terrible y ellos no lo creían. Cuando escuchaba música él veía colores. Los acordes los expresaba en términos de color, estaba convencido de que uno podía expresar esto al público.

GAUDÍ*UM (2005)

APROXIMACIÓN A UN ANÁLISIS DE LAS FIGURAS. LA SINESTESIA.

El término de **figura** puede tener conceptos diferentes según los compositores. En la música de Hurel¹⁴, por ejemplo, se trata sobre todo de una célula musical definida por direcciones melódicas y/o por los ritmos. Por contraste al objeto¹⁵, la figura es igual a elemento, línea, es decir, un conjunto rítmico-melódico sin demasiada personalidad motivico-temática que se caracteriza por su dirección (ascendente/descendente, sinusoidal, zigzag) y ritmo. Es una noción sustitutoria del diseño en la tradición.

Los espectralistas¹⁶ como G. Grisey y T. Murail, suelen concebir las figuras como elementos apoyados en modelos perceptuales de orden acústico, y en efectos sonoros nacidos de técnicas electroacústicas. Como ocurre en *Vortex Temporum* de Gérard Grisey, que a partir de una idea musical, se representa la onda sinusoidal (encarnada por un arpeggio duplicado en corcheas continuas), la onda cuadrada (traducida por ritmos en punta, con aristas) y la onda dientes de sierra (simbolizada por gestos a solo del piano, caracterizados por grandes contrastes: salto de registros, silencios...).

En el caso de Brian Ferneyhough, el término *figura* no es un gesto instrumental como ocurre en algunas de las secuencias de Berio, ni una técnica de escritura, se trata de un gesto de la partitura, como podría ser un gesto sintáctico de cierre, es decir:

“...cuando un gesto encuentra el medio de liberar ese plus de discursividad, cuando ese gesto encuentra una nueva ubicación, un nuevo significado, en definitiva una nueva funcionalidad dentro de un contexto que necesariamente será novedoso, ahí y solo ahí el gesto se transforma en figura. No hay figura que sea exclusivamente o simplemente una figura, así como no existe el gesto que esté desprovisto de su propia áurea de connotaciones figurales para ser activadas a voluntad...”¹⁷”

¹⁴ P. Hurel, compositor francés continuador del espectralismo de Gérard Grisey y Tristan Murail. En su música utiliza objetos sonoros que evolucionan progresiva y continuamente en el tiempo. En su obra *Pour l'image* de 1986 ya se refleja esta intención de integrar dentro de una *metamorfosis* constante, situaciones musicales oídas con anterioridad

¹⁵ En contraste, el *objeto* puede tener sinónimos como conjunto, masa, grupo... Es una entidad autosuficiente. Como decía Pierre Schaeffer (1966): “Objeto sonoro es todo fenómeno y acontecimiento sonoro percibido como un conjunto, como un todo coherente y entendido en una *escucha reducida*, que sea visto por sí mismo, independientemente de donde provenga y su significación”. Schaeffer, Pierre. *Tratado de los objetos Musicales*. Madrid. Alianza Editorial. 2003. p. 34, coll. Bibliothèque de Recherche Musicale.

¹⁶ El espectralismo no es un sistema, como la música serial, es una actitud. Se considera a los sonidos, no como objetos muertos, sino como objetos en los que se produce un nacimiento, vida y muerte. Está basado en el análisis detallado de las propiedades acústicas del sonido (de su espectro) y se nutre de la física del sonido (este se descompone para más tarde componerlo en la obra musical, es trabajar la obra como con un microscopio).

¹⁷ Ortiz de Zárate, Juan. “Brian Ferneyhough, principios básicos de la estructuración rítmica de su música”. *Revista Resonancias*. Nº24 Mayo – 2009. Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Luciano Berio tiene una concepción de la música (en gran parte de sus obras) más estructuralista, entendiendo la música, a veces, como un lenguaje de gestos instrumentales o sonoros, es decir, gestos donde el material es el propio sonido o la propia gestualidad instrumental. Ésto se hace claramente visible en la *Sequenza XI* para guitarra, y en la *Sequenza III* para voz entre otras.

Como se ha podido leer en la introducción, el caso de *Gaudí*um* es diferente a lo anteriormente citado, ya que Enrique Sanz-Burguete traduce de forma sinestésica algunas figuras gaudinianas a notas musicales. Generalmente son tres las figuras más representativas de Gaudí: las curvas redondeadas características del modernismo, las formas serpenteantes y la paráboloide-hiperbólica.

Los siguientes ejemplos son una pequeña muestra de la representación de estas figuras arquitectónicas traducidas al lenguaje musical.

1. Las curvas redondeadas y las formas serpenteantes.

Musical score for measures 39-41. The score is for a quintet of metals. It features five staves: two for trumpets, two for trombones, and one for percussion. The music is in 3/4 time. The first staff (trumpets) has a melodic line with triplets and an *espr.* marking. The second staff (trombones) has a similar melodic line with triplets. The third staff (trumpets) has a bass line with triplets and dynamics *p*, *cresc.*, *mf*, *sfz*, and *mp*. The fourth staff (trombones) has a bass line with triplets and dynamics *ppp*, *sim*, *pp possibile*, and *sfz > mf*. The fifth staff (percussion) has a bass line with triplets and dynamics *ppp*, *sim*, and *mp*.

Musical score for measures 42-44. The score is for a quintet of metals. It features five staves: two for trumpets, two for trombones, and one for percussion. The music is in 3/4 time. The first staff (trumpets) has a melodic line with triplets and a *senza sord.* marking. The second staff (trombones) has a similar melodic line with triplets. The third staff (trumpets) has a bass line with triplets and dynamics *mf* and *intenso*. The fourth staff (trombones) has a bass line with triplets and dynamics *mf* and *intenso*. The fifth staff (percussion) has a bass line with triplets and dynamics *poco mf*.

2. La paraboloides-hiperbólica.

Musical score for measures 42-44. The score is for a quintet of metals. It features five staves: two for trumpets, two for trombones, and one for percussion. The music is in 3/4 time. The first staff (trumpets) has a melodic line with sextuplets and dynamics *f*. The second staff (trombones) has a similar melodic line with sextuplets and dynamics *f*. The third staff (trumpets) has a bass line with sextuplets and dynamics *f*. The fourth staff (trombones) has a bass line with sextuplets and dynamics *f*. The fifth staff (percussion) has a bass line with sextuplets and dynamics *f*. The score includes markings for *in fa*, *ver.*, *sord. (plunger)*, and *sord. (plunger)*.

Como conclusión, diremos que Enrique Sanz-Burguete no ha utilizado la sinestesia como hemos leído en la introducción asociando *colores musicales*, sino que trata de evolucionar esta tradicional aplicación de la sinestesia a la música, trasladándonos al mundo de la arquitectura, es decir, en la partitura *escuchamos* formas de la *la arquitectura* de Gaudí. El compositor trata de *traducir* algunas de las figuras más representativas del arquitecto catalán a notación musical como hemos visto en los ejemplos anteriores.

APROXIMACIÓN A UN ANÁLISIS FORMAL

Se trata, creemos, de una forma híbrida entre la estructura perceptual y la estrictamente musical derivada del material cuya aproximación es cercana a una forma de arco:

A B A' C D A',

INTRODUCCIÓN (1 – 20)

- 1 – 6 (Cita de la obra *Bettina versus Goethe*).
- 7 – 12
- 13 – 20

SECCIÓN A: TEMA A (21 – 36)

- 21-25 (21-23,24-25) microestructura.
- 26 – 36 2ª parte y exégesis.

SECCIÓN B (37 – 63)

- 37 – 41
- 42 – 51 (42-44,45-51) stretching¹⁸.
- 52- 63 (52-60+60-63 de codetta de estructura).

SECCIÓN A' (64 – 80)

- 64 – 69
- 70 – 71 homenaje a Debussy¹⁹.
- 72 – 80

SECCIÓN C (81 – 162)

- 81 – 90
- 91 – 95 Sonoridades de campanas.
- 96 – 100
- 101 – 103 Sonoridades de campanas.
- 104 – 108
- 109 - 114
- 115 – 121
- 122 – 125 Stretching de cierre de estructura.

¹⁸Término inglés que significa estiramiento. Consiste en alargar la duración de una estructura temporal. Empleado en electroacústica para designar alargamientos o estiramientos de un extracto musical dejando aparecer detalles del sonido insospechados a velocidad real (como visto a cámara lenta). Transpuesto al ámbito de la música acústica, este tipo de transformaciones corresponde a menudo a una escritura en aumento que puede ser de distintos tipos: con o sin mantenimiento del sonido. Es decir, no solo afecta a la duración del sonido, aplicado a un espectro de armónicos hace que aparezcan frecuencias intermedias que pueden provocar inarmonicidad en un determinado fragmento.

¹⁹ No se trata de una cita, sino es un breve fragmento inventado, llamado por el compositor *personaje musical*.

SECCIÓN D 127 – 153 (3+3+5+5+2+5+4) ecos de resonancias.

TEMA A'' (154 – 168)

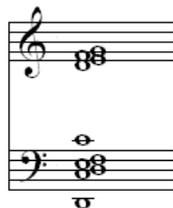
- 154 – 162
- 163 – 168

CODA (169 – 174). Como campanas lejanas.

APROXIMACIÓN A UN ANÁLISIS ARMÓNICO

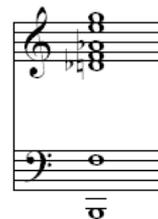
Como hemos podido leer en la introducción, en la obra se utilizan tres tipos de armonías:

1. Acordes de su sistema armónico.
2. Acordes de espectros sintéticos.
3. Sonoridades de campanas.



- Compases 5 – 6 (sonoridad de campanas).

- Compases 7 – 12. (espectro de armónicos²⁰ de Mi, Reb y de La. Con cierta inarmonicidad²¹ que se detalla a continuación): Tpta I (compás 11, notas del espectro de Sol), Tpta II (compás 11, Sol) y Tbn (compás 12, Solb).

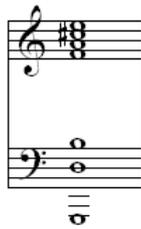


- Compases 13 – 20. (acorde de espectro sintético, que se crea por interpolación de 5ª).

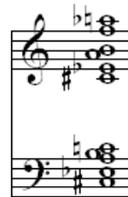
²⁰ En los espectros de armónicos pueden aparecer los cuartos de tono, aunque en algunos casos el compositor no los utiliza, a veces los *aproxima* a la nota más cercana.

²¹ Se le llama inarmonía o inarmonicidad a aquellas notas que no pertenecen al campo armónico o espectro.

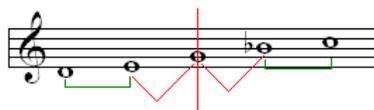
- Compases 21 – 23. Sonoridades pertenecientes al sistema armónico del compositor (con espectros de Sol, Reb y Mi, Sib respectivamente) que recuerdan la sonoridad de campanas por la disposición simétrica del acorde y su paralelismo.



- Compases 24 – 25. Eje de Dominante.
- Compás 26. La misma sonoridad que en los compases 21 - 23.
- Compás del c 27 al 36, se imita un tipo de sonoridad sencilla, casi *minimal*, de campanas, sobre una formación escalística de reb generada por el tritono reb-sol. (Se puede ver por las repeticiones de los diseños dinámicas etc.).



- Compás 36. Acorde de su sistema.
- Compases 37 – 41. Representación de la sinusoide, se producen algunas heterofonías derivadas de las polirritmias y hemiolias.
- Compases 42 al 51. Gran stretching. Esta microestructura es un estiramiento de las armonías de los ejes del compositor, iniciándose en unas sonoridades con bastante inarmonicidad que evolucionan progresivamente hacia la armonicidad, hasta llegar a:



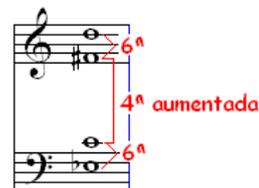
- Compás 52. Espectros de la serie de armónicos de Do sobre un pedal de Sol.

Víctor Vallés Fonet

- Compases 53 – 60. Acordes del espectro de Mi con alguna inarmonicidad como la de la Tpta I (compas 57, Sib), y Tpta II (compases 55 – 57, Sib).

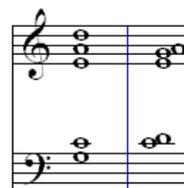


- Compases 61 – 63. Acorde espectro de Do sobre Sol. Eje de dominante.



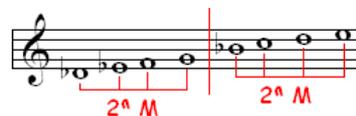
- Compases 64 – 65. Acordes como el compás 21. Espectros generados por los ejes armónicos del compositor. Aparece una simetría dentro de la formación del acorde y se suceden como armonía paralela.

- Compás 66 - 69. Espectros sintéticos.



- Compases 70 – 71. *Personaje musical*: homenaje a Debussy.

- Compases 81 – 90. Escala simétrica, formada a partir de los armónicos 7, 8, 9 y 10 de Do y Mib.



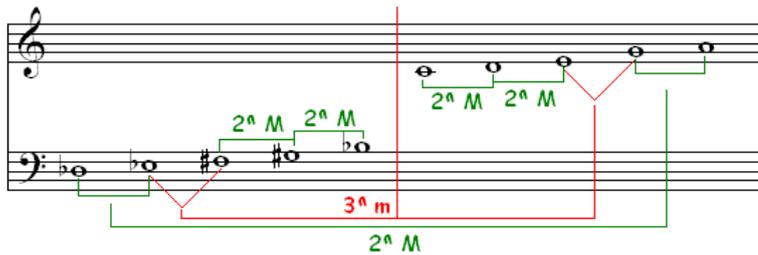
- Compases 91 – 100. Espectro sintético que imita una llamada de campana.



- Compases 101 – 103. Espectro sobre Reb.

- Compases 104 – 108. Escala simétrica a partir del Reb.

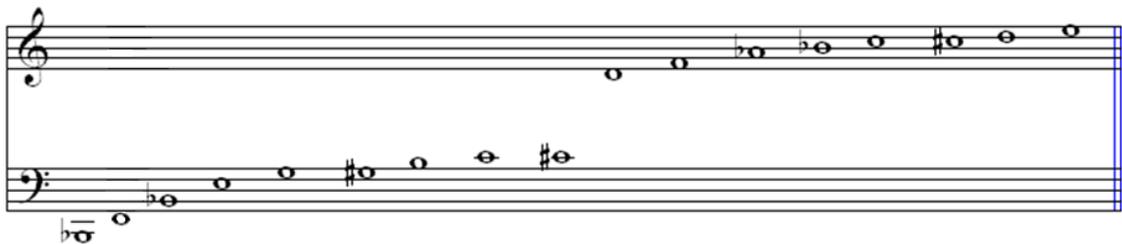
Víctor Vallés Fonet



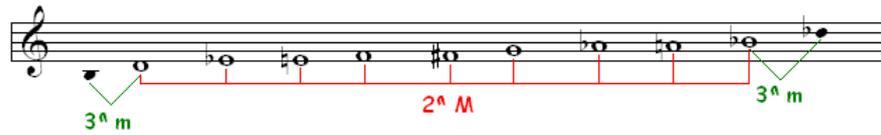
- Compases 109 – 111. Agregado.



- Compases 112 – 120. Espectro de armónicos de Sib con una inarmonicidad progresiva en la Tpta I, II; proveniente del acorde anterior.
- Compases 121 – 126. Espectro de Sib sintético.



- Compases 127 – 129. Armonías de espectros naturales fusionados con espectros de su sistema (Mi sobre Do# -Reb- pedal de gran importancia de la obra).
- Compases 130 – 132. Espectro de su sistema del espectro de armónicos de Sol.
- Compases 133 – 137.



- Compases 138 – 142. Espectro de armónicos de Mi, con la siguiente inarmonicidad: Tpa (c. 139 – 140 armónicos de Sib, relación Mi/Sib).
- Compases 143 – 144. Acorde de su sistema, espectro de armónicos de La.
- Compases 145 – 149. Espectro de Sib y Fa (eje de Dominante). Inarmonicidad: Tpta II c. 146 (Reb)

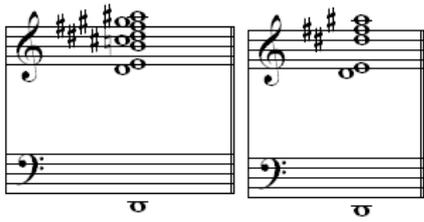


- Compás 154. Agregados sintéticos generados por la interválica, con posición cada vez más cerrada.



- Compases 169 – 174. Espectro sintético combinado con sonoridad de campanas.

Víctor Vallés Fonet



Acorde final.

BETTINA versus GOETHE (1999)

INFLUENCIA DE LA NOVELA EN LA OBRA

Como ya decíamos en la introducción, la novela que sirve a nuestro compositor como inspiración para la presente obra, es *La Inmortalidad*²², del escritor checo Milan Kundera.

Para ver y entender de una forma más clara lo que hay de esta novela en la partitura, vamos a recordar un fragmento de las palabras que ofreció el compositor el día del estreno²³:

“... Lo que me interesa de este autor, entre otras muchas cosas, es su sentido formal muy influenciado por las formas musicales tradicionales y sobre todo su sentido temporal y estructural “no lineal”. No podía ser de otra manera ya que en las obras de los últimos años intento crear una forma en la cual las secciones sean “recursivas” y se “recuerden” entre sí a diversos niveles...”

Como ya se ha recalado anteriormente, el aspecto temporal es muy importante en esta obra, y la evolución del tiempo se puede ver en distintos parámetros de la obra.

En primer lugar, vamos a fijarnos en el *compaseado* de la partitura. Si observamos la partitura desde esta óptica, la podríamos estructurar de la siguiente manera:

- Una primera sección en la que está todo compaseado con 2/4, 4/4, 3/4, 4/2, 6/2...
- Una segunda sección también compaseada en la que aparecen compases como 7/8, 8/8, 5/8, 6/8, 4/8, 3/8...
- Después de un breve retorno (*flash back*) al compaseado del principio, llega la sección del anillo, en la cual no existe compaseado (cada intérprete toca libremente de una manera más o menos controlada, ya que la escritura interna del anillo está totalmente cerrada, asegurándose así un resultado más previsiblemente correcto y coherente).

En segundo lugar, se puede ver esta evolución temporal en el tipo de escritura que utiliza el compositor:

- Fija o cerrada. Desde el principio de la partitura, los compases utilizados y la escritura son totalmente tradicionales. Incluso en algunos casos, se utilizan los tiempos fuertes y figuraciones regulares.

²² KUNDERA, Milan. *La inmortalidad*. Tusquets editores. 1990.

²³ Estrenada por los *Spanish Brass Luur Metalls* en Valencia el 17 de mayo de 1999 en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) en la sala Centre del Carme.

- Flexible. En esta parte, es en donde los compases empiezan a ser 5/8, 7/8, 4/8, 8/8... y la rítmica es más irregular.
- Abierta. Es la sección del anillo, en donde no existe una pulsación conjunta.

Estructuralmente también obedece a una forma *no lineal*, como dice el compositor en su comentario de la obra. Si aceptamos una metáfora de tipo surrealista, el principio representaría una realidad musical, mientras que el final sería una surrealidad musical u onírica.

LA SINESTESIA

Al igual que en *Gaudí*um*, Sanz-Burguete, no trata la sinestesia como *colores musicales*, sino que nuevamente tenemos que trasladarnos a la arquitectura para encontrar dicha sinestesia en esta obra. Los conceptos que *traduce* son: **PUNTO – LINEA - PLANO (2D) - VOLUMEN (3D)**, los cuales están plasmados en la partitura muy claramente y van evolucionando progresivamente. Para hacerlo, utiliza técnicas y/o recursos musicales que se adaptan perfectamente a dichos conceptos.

PUNTO = Nota

LINEA = Melodía

46 *Come un cantus firmus. Sempre marcato*

PLANO = Armonía

18

126 *a tempo pochiss. rit. a tempo espress. poco accel. a tempo accelerando*

VOLUMEN²⁴: (Armonía timbre, anillo²⁵).

²⁴Una de las técnicas compositivas que se ha utilizado para la realización de este anillo es el **STRETCHING**, mirar Nota 17.

²⁵Un concepto que cabe destacar a la hora de estudiar este gran anillo es el **anamorfismo**, una transformación o distorsión, por un método óptico o geométrico, de un objeto que se vuelve irreconocible, el cual sólo se aprecia si se observa desde un punto de vista distinto al habitual desde el que se reconstruye la imagen real. Es decir, consiste en un dibujo que sólo se puede reconstruir desde un punto de vista determinado, produciendo así un efecto impactante y novedoso para el ojo humano. En este caso, sería como un trampantojo²⁵ pero trasladado al mundo musical

APROXIMACIÓN A UN ANÁLISIS FORMAL EN *BETTINA versus GOETHE*²⁶

Hacemos un acercamiento a la forma musical teniendo en cuenta este aspecto sinestésico, diríamos, que creemos que ha influido notablemente en la concepción y desarrollo de la obra. Somos conscientes que otras aproximaciones analíticas más tradicionales, desde el punto de vista de los motivos etc., son igualmente posibles y seguramente nos llevarían a otras interpretaciones de la estructura.

- INTRODUCCIÓN (1 – 21)
 - Compás 1 – 11
 - Compás 12 – 14 (enlace)
 - Compás 15 – 19
 - Compás 20

- A (PUNTO) (22 – 44)
 - Compás 22 – 31 (22-25+26-31)
 - Compás 32 – 33 (enlace)
 - Compás 34 – 37
 - Compás 38 – 44

- B (LINEA: CANTUS FIRMUS²⁷) (45 – 56) (45-52+53+54-56)

- B' (LINEA: MELODÍA-HETEROFONÍAS²⁸) 57 – 94
 - 57-67 (57-60 + 61-67 de digresión musical y cierre)
 - 68-77
 - 77-94

²⁶ SANZ-BURGUETE, Enrique. *Bettina versus Goethe*. Valencia. Piles. 2002

²⁷ CANTUS FIRMUS: Melodía preexistente, aunque en este caso es inventada por el compositor, normalmente en valores largos y de igual duración, que se toma prestada como base para el desarrollo contrapuntístico de las demás voces (ver el *cantus firmus* usado por Hindemith en el primer movimiento de su sinfonía Matías el Pintor).

²⁸ El compositor considera las heterofonías como una dimensión intermedia entre la línea (melodía) y el plano (armonía).

- B'' (LINEA: MELODÍA-HETEROFONÍAS) 95 - 113
- C (PLANO) 114 – 142
 - 114-121
 - 122-129 (4+4)
 - 130-136
 - 136-142 (1+4+2) Escritura flexible.
- D (VOLUMEN GRAN ANILLO) 143 – 169 Escritura abierta.
- CODA 170 – 177 (4 sonoridades de campana+4 de cierre)

APROXIMACIÓN A UN ANÁLISIS ARMÓNICO

- Desde el compás 1 hasta el compás 16 hay una armonía *neomodal* la cual va construyéndose poco a poco hasta llegar al modo de "Re" o dórico. Dentro de esta armonía, van apareciendo ciertas notas inarmónicas que le dan mayor interés y riqueza.

Compases 1 - 5



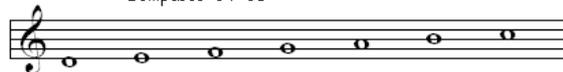
Compases 6 - 10



Compases 11 - 13



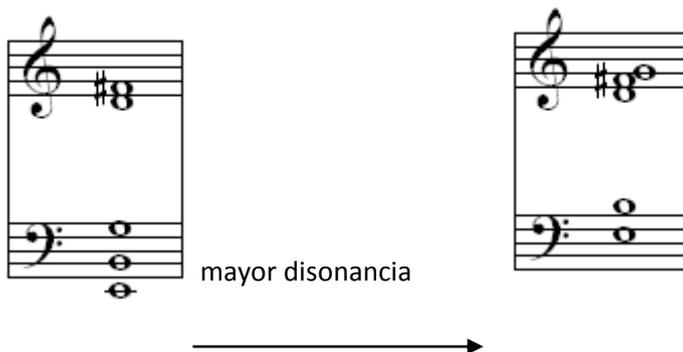
Compases 14- 16



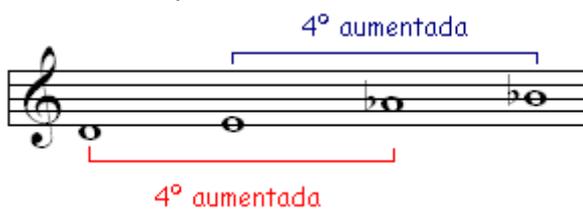
Inarmonicidad, compás 16.

- Compases 17 – 18. Sonoridad de campanas.

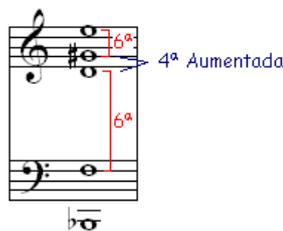
- Compases 19 – 21. La polaridad o eje pasa a ser Mi, y en las armonías hay una graduación de la disonancia según los timbres.



- Compases 22 – 27, vuelve el centro tonal a Re, y en él se utilizan 4 notas: Las cuales también van apareciendo gradualmente: primero el Re, como en el principio de la obra, luego el Lab en la trompa (Sol#), más tarde el Sib en la Trompeta 1ª, (quedándose así una armonía idéntica a la célula melódica del compás 36 de *Gaudí*um*) y por último el Mi en la trompa en el compás 26. Al mismo tiempo, estas notas son también los armónicos 8, 9, 11 y 13 del espectro de Re.



- Compás 28. Acorde de su sistema. Eje de

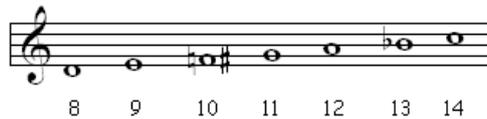


Dominante.

- Compases del 29 hasta el 33. Armonías derivadas del espectro de Re con interpolaciones de un espectro sintético de sib. Puede considerarse una ampliación del campo armónico (armónicos 8, 9, 10, 11, 12, 13) con respecto al de los compases 22 – 27.
- Compases 34 – 37 vuelve el eje Mi²⁹.

²⁹ Muy recurrente la insistencia en este eje o simplemente nota como en otras obras de Sanz-Burguete. Cf. *Miríadas*

- Compases 38 – 44. Retorno al eje de Re.
- Compases 45 – 56. Armonía modal (Dórico pero con el Fa# produciendo inarmonía en el tbn, -c. 48, 52-).



NOTAS DEL CANTUS FIRMUS



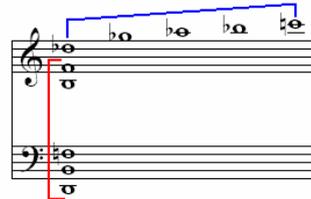
- Compases 57 – 94. Misma armonía con ciertas notas inarmónicas.
- Compases 95 – 104. Espectro sintético buscando las disonancias de 2ª, casi como una heterofonía, qué consigue manteniendo las notas de la melodía que ven en el ejemplo siguiente:



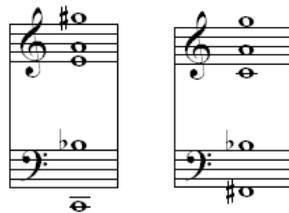
- Compás 116. Acorde final de sección, máxima inarmonicidad. Espectro sintético.



- Compases 118 – 121 y 122 - 125. Sonoridad de campanas.
- Compases 126 – 127. Dominante de su sistema de Reb, pero con el Lab en la tuba en sustitución del tradicional La natural.



- Compás 129. Armonía en rojo, melodía de las trompetas en azul.
- Compás 130. Acorde sintético sobre Re.
- Compases 131 - 134. Heterofonías y proceso tímbrico sobre Fa. Espectro sintético. Imitación de sonoridad de campanas.
- Compás 135 – 136. Sonoridad de campanas.



- Compás 137 - 138. Heterofonías, a modo de pedal medio en *extensión* melódico-tímbrica entre las notas fa/,Fa#, Re# y Mi.

Espacio S. Tba.

- Compás 139 – 140. Disonancia de 2ª menor mediante unos trémolos escritos cada dos instrumentos, dando protagonismo a la célula melódica de la tuba.
- Se desarrollan las armonías expuestas anteriormente en este anillo de tipo cadencial el cual va creando un espectro sintético con diferentes tensiones y distensiones armónicas (armonicidad/inharmonicidad). A modo de ejemplo, señalamos el campo armónico que se crea en la primera interpretación entre los c. 143 y 144 (1ª parte del anillo).



APROXIMACIÓN A UN ANÁLISIS MOTÍVICO³⁰

Los motivos marcados en rojo, marrón y rosa podrían derivar del primero, aunque los diferenciamos porque aparecen a lo largo de la obra con una cierta independencia³¹.

El cuarto motivo (señalado en azul), más que un motivo lo podríamos llamar figura, ya que es una posible representación de la sinusoide y/o las ondulaciones modernistas que hemos visto en *Gaudí*um*.

Por último, los cuadrados en negro podrían representar motivos-figuras que imitan a las campanas, tan importantes en estas dos obras.

³⁰ Ejemplos de: SANZ-BURGUETE, Enrique. *Bettina versus Goethe*. Valencia. Piles. 2002.

³¹ En la partitura están señalados los motivos exactos y los derivados, ya sea por medio de mutación interválica, inversiones, retrogradaciones, ampliaciones...

Bettina versus Goethe
(1999)

12

Tpt. 1

Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tba.

riten.

f sub.

senza sord.

f sub.

f sub.

f sub.

mf

respirar ad lib. imperceptiblemente

p *mp*

c. 148

lungo

A

150

Tpt. 1

Tpt. 2

Hn.

Tbn.

Tba.

ff

f *ff* *mf*

ff *mf*

f *ff* *mf*

ff *mf*

c. 16

dolce

p

mp

espress.

simile



The image shows a musical score for four instruments: Tpt. 1, Tpt. 2, Hn., and Tbn. The score is in 3/4 time and starts at measure 17. The Tpt. 1 and Tpt. 2 parts feature triplet figures. The Hn. part has accents (>) over the notes. The Tbn. part has accents (>) over the notes. The score includes dynamics such as *espress.* and *mf*. Performance instructions include *poco cres. cen. do molto riten.*

APROXIMACIÓN A UN ANÁLISIS DE PROCESOS TÍMBRICOS

Se podría llamar proceso tímbrico a la mutación del sonido tradicional de cualquier instrumento musical. Éste se puede producir en un sólo instrumento o en un conjunto de instrumentos, y está relacionado con la percepción auditiva del oyente.

Llamado también modulación tímbrica (MT) es el proceso durante el cual varían las características tímbricas de un fenómeno sonoro de acuerdo con transformaciones que se le infringen a la fuente sonora.

Algunos ejemplos de procesos tímbricos utilizados en esta obra son:

1. Compases del 1 – 7. Tpta I y Tpta II (sordina) hacen un juego de *faders*, y ayudado por las dinámicas, da la sensación de un fundido tímbrico que va convirtiendo el sonido de ordinario a *con sord*.

2. Compases del 22 – 24. Tpta I y Tpta II. En esta ocasión, haciendo el mismo juego anterior, lo que se intenta es una espacialización de los timbres, es decir, en el *canal izquierdo* se escucharía el ordinario, y en el derecho se escucharía lo mismo *con sord.*

3. Compases del 34 – 36. Igual que el ejemplo anterior pero con más *canales* (Trompeta I, Trompeta II y Trompa).

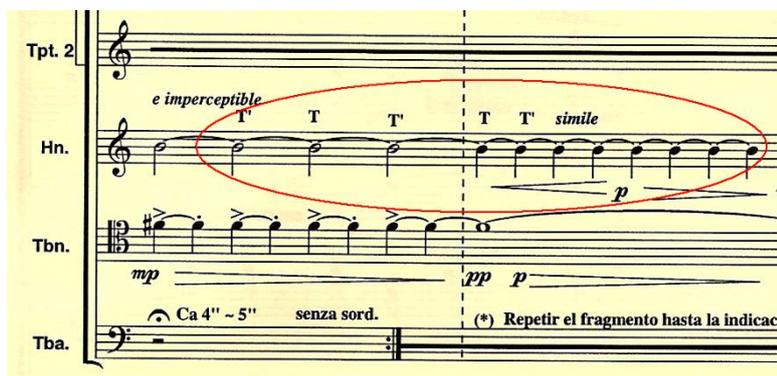
4. Compás 41. Tpa: manteniendo la misma nota (y en la medida en la que se pueda ligar) cambio de ordinario a *bouchée*, con el consiguiente cambio de afinación y de timbre.

5. Compás 45. Tpta I y Tpa. Hacen la misma nota, pero la trompa con *bouchée*, suma de timbres.
6. Compás 55. Se repite lo anterior en los mismos instrumentos pero en una nota diferente.
7. Compás 56. Tpta I, Tpta II y Tpa. Utilización del *flutterzungen*.

8. Compás 122 - 123. Trompa. Sobre la misma nota, cambia la posición, con el consiguiente cambio de afinación y también de timbre, ya que según el armónico que sea, pasa por más o menos tubería y tiene más o menos cuerpo.



9. Compás 124. Tbn y Tpa. El tbn toca un Sol en *mf*, y la tpa entra en ese sonido desde *p*, indicando además el compositor "*souno in eco*".
10. Compás 125. Tpta II y Tpa. Parecido al ejemplo anterior pero sustituye la tpta II al tbn. En este caso sí que hay un fundido en el cual empieza la tpta II, coinciden los dos timbres, y al final se queda solo el de la tpa.
11. Compás 131 (Tbn), Compás 132 (Tpta II), Compás 158 (Tbn), Compases 161 – 162 (Tpa): sobre la misma nota, cambian la posición, con el consiguiente cambio de afinación y también de timbre, ya que según el armónico que sea, pasa por más o menos tubería y tiene más o menos cuerpo.



APROXIMACIÓN A UN ANÁLISIS DE LA ORQUESTACIÓN DE LOS ECOS

1. Compás 1. La trompeta II con sordina hace de eco de la primera.

2. Compás 28. Indicado por el propio compositor.

3. Compases 28 -29. Trompetas y Trompa.

4. Compás 55. Indicado por el compositor.

5. Compás 80.

APROXIMACIÓN A UN ANÁLISIS DE LA ORQUESTACIÓN DEL UNÍSONO³².

Azul: Indica la nota sobre la que se realiza la heterofonía.

Rojo: Indica las notas *disonantes* que *bordearán* a la nota estática.

Verde: Se utiliza en pocos casos para separar en un mismo compás dos ejemplos diferentes.

1. Compases del 8 – 11. Trompeta II y Trombón los dos primeros; Trompa y Trombón los dos últimos. Parten del unísono y la trompa³³ se mueve creando la 2ª Mayor. En los dos últimos compases ocurre al revés, es decir, parten de la 2ª Mayor para llegar al unísono.
2. Compás 15. Trompeta I y Trompa. La trompeta I mantiene el Re, mientras la trompa va jugando con la 2ª y el unísono.
3. Compás 17. Trompa y Trombón. En la 1ª parte la nota estática es el Mi, sobre la que el trombón oscila entre la 2ª y unísono. En la 2ª parte, la nota estática es el Re, y la trompa es la que juega con la consonancia/disonancia.

³² La heterofonía es un término empleado esencialmente en etno-musicología, aunque empleado para el estudio de la música contemporánea. Boulez, la define como la “superposición sobre una estructura primaria de la misma estructura modificada” o como “el reparto estructural de alturas idénticas, diferenciadas por unas comas temporales divergentes. (*Penser la musique aujourd’hui*, Paris, Denoël/Gonthier, 1963, p. 135 et 111). Nos referimos a la orquestación del unísono en este sentido.

³³ Cuando se habla del nombre de las notas, siempre es pensando en Do, por lo tanto en la trompa se hace una transposición de una 5ª descendente.

4. Compás 18. Trompeta I y Trompa en la 1ª parte. Trompeta II Trompa en la 2ª parte. En la primera parte, el Re# de la trompa es la "pedal" y el Mi/Re# de la trompeta I las oscilaciones.

5. Compás 19. 1ª parte Trompeta I y Trompeta II. En la 2ª parte Trompeta II y Trompa. En los dos casos las notas son las mismas pero en diferentes instrumentos. La nota sobre la que se produce la heterofonía es el Sol. En este caso la consonancia no es el unísono, sino el Re (4ª).

- 6. Compás 26. Trompeta I y II, y Trompa. La nota pedal es el Re, aunque no se presenta como una nota larga tenida. La trompa hace el juego Mi/Re.
- 7. Compás 122. Trompeta II y Trompa. Es el primer caso en el que la disonancia que se produce es de 2ª menor. El Re mantenido con el juego de Re/Do#.
- 8. Compás 128. Trompeta I y Trompa. En este caso la disonancia también es de 2ª menor. La consonancia que se produce no es de unísono, sino de 2ª aumentada, o lo que es lo mismo, de 3ª menor. Sobre el Sol# de la trompa, la trompeta juega entre Sol y Fa.

9. Compás 131. 1ª parte Trompa y Trombón. 2ª parte Trompeta II y Trompa. En la primera parte, el trombón hace el Fa pedal, mientras la trompa, partiendo del unísono, juega con el Fa/Mi. La segunda parte es igual pero con un cambio de instrumentación.

10. Compás 138. Todos los instrumentos que están tocando (Trompeta I, Trompeta II, Trompa y Trombón -clave de Do en 4ª-)

11. Compás 139. Se producen dos a dos. Trompeta I con Trompeta II, y Trompa con Trombón. Trémolos empezando cada uno por una nota.

12. Compás 144. 1ª parte Trompeta I y Trompeta II. 2ª parte Trompa y Trombón. En la primera parte, sobre la misma nota, la

trompeta II tiene que cambiar la posición sobre la que está haciendo el Fa#, con lo que habrá un pequeño cambio de afinación. En la segunda parte, sobre el Re# del trombón, la trompa hace la heterofonía.

CONCLUSIÓN

Una vez finalizado el análisis de estos dos quintetos de metales, creemos que han quedado bastante claros algunos aspectos concretos de la música de Enrique Sanz-Burguete, así como algunas de las técnicas que utiliza para la composición de sus obras. Pese a la minuciosidad del análisis, no podemos omitir que un alto porcentaje de lo que acabamos de explicar, es de creación intuitiva, lo que hace que sus obras siempre posean una frescura y fluidez que representan un sello de identidad importante en su música.

El principio creador de sus obras, en este caso (y en muchos otros), suele ser extramusical. Sus partituras están bastante influenciadas por la literatura y, a menudo, tienen un gran contenido poético aún cuando son obras sin texto. En los dos quintetos de metales que hemos elegido, hay influencias de la literatura (Milan Kundera) en la obra *Bettina versus Goethe*, y de la arquitectura (A. Gaudí) en la obra *Gaudí*um*.

En el aspecto armónico, utiliza un gran abanico de sonoridades (de campanas, acordes de espectros sintéticos, acordes de su sistema...) que ayudan a crear esas *ópticas sonoras*, que a su vez son las encargadas de engendrar esas estructuras recursivas que establecen una forma no lineal en la obra. Todo ello pasado por un filtro que es su propia experiencia de sus ya muchos años de oficio, dando un toque personal a la armonía que la hacen diferente.

El aspecto motivico, junto con las *figuras*, también es importante en el resultado final de sus obras, ya que como hemos visto, es uno de los grandes responsables de que sus obras sean extremadamente coherentes (tanto en *Gaudí*um* con la utilización *traducida* de rasgos característicos de la arquitectura de Gaudí, como en *Bettina versus Goethe*). Además, estos motivos son aprovechados por el propio compositor para la realización de *perspectivas musicales*³⁴.

Aparte de estos aspectos, otros parámetros importantes en su música que hemos visto en el análisis (además de las heterofonías del espectro y la orquestación de los ecos³⁵/resonancias) y que evidencian semejanzas entre las dos obras son:

El aspecto tímbrico es bastante importante y similar en las dos obras (debido a la coincidencia de instrumentos y a la cercanía entre las dos obras 1999/2005). En las dos hay una gran preocupación e interés por buscar colores diferentes, y en el caso de *Gaudí*um*, como él mismo dice en las notas, de transmitir la luz a través de las notas musicales, al igual que Gaudí intentaba representarla a través de la paraboloides-hiperbólica.

Como hemos observado en el análisis, la metáfora y la sinestesia están presentes en su obra, pero no sólo con la utilización de parámetros extramusicales, sino también utilizando parámetros musicales de otros estilos, como por ejemplo de la electroacústica. Esto se ve tanto en *Bettina versus Goethe* como *Gaudí*um* con la utilización de una técnica propia de la electroacústica: el stretching. Aunque en términos electroacústicos, el stretching siempre va ligado al tiempo, nuestro compositor utiliza este término como metáfora y lo aplica al campo armónico, haciendo emerger frecuencias intermedias en el mismo.

La última gran similitud entre las dos obras está en el aspecto perceptual y en el juego entre el *tiempo* musical *real*, diríamos, y el onírico. En las dos obras, hay una forma perceptual, y la forma más estrictamente musical. Por ejemplo, en el caso de *Bettina versus Goethe* la forma *onírica* coincidiría con las cuestiones relacionadas con la sinestesia (el punto, la línea, el plano...), que no se suelen *escuchar* de una manera consciente (a no ser que se hayan leído las notas al programa o se conozcan los *códigos* del autor) y la forma musical, más *real*, correspondería con el de un punto que va creciendo hasta llegar al anillo. Evidentemente, en muchos de los casos la forma real y la onírica coinciden.

³⁴ Son, para entendernos, como *flash back*, recuerdos del pasado que te vienen a la mente de repente y de corta duración. En este caso, estas *perspectivas sonoras* se ven claramente en la obra en la sección del anillo, en la que utiliza motivos de las primeras secciones.

³⁵ La orquestación de los ecos se podría considerar también como una metáfora del término eco (repetición de un sonido cada vez más débil de volumen y transparencia auditiva-. En realidad es orquestar el rastro del sonido.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA Y DISCOGRÁFICA

- BERGÓS I MASSÓ, Joan, LLIMARGAS, Marc: *Gaudí. El hombre y la obra*. Barcelona. Círculo de Lectores. 2002.
- BASSEGODA NONELL, Juan. *Gaudí. La arquitectura del espíritu*. España. Salvat. 2001.
- CHION, Michel. *Guide des objets sonores, Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris, Editions Buchet Chastel, 1995, p. 34, coll. Bibliothèque de Recherche Musicale.
- GARANT, Dominic. *Tristan Murail. Les objets sonores complexes. Analyse de L'esprit des dunes*. Paris. L'Harmattan. 2011.
- KUNDERA, Milan. *El arte de la novela*. Barcelona. Tusquets editores. 1986.
- KUNDERA, Milan. *La inmortalidad*. Barcelona. Tusquets editores. 1990.
- KUNDERA, Milan. *Los testamentos traicionados*. Barcelona. Tusquets editores. 1994.
- LUACES, Hermes. "Análisis formal de la obra ... á mesure del compositor Philippe Hurel. La metamorfosis, el nacimiento de un nuevo principio formal". *Taller Sonoro*. Enero de 2009. ISSN 1887-2093.
- MASTROPIETRO, Carlos. *La Instrumentación a través de las transformaciones tímbricas* [CD-ROM]. Argentina. Trabajo publicado en Actas de las V jornadas de investigación en arte y arquitectura en el IHAAA, Universidad Nacional de La Plata. Septiembre de 2007.
- SANZ-BURGUETE, Enrique. *Bettina versus Goethe*. Valencia. Piles, Editorial de Música, 2002.
- SANZ-BURGUETE, Enrique. "Bettina versus Goethe". [Delicatessen](#) [CD]. Girona. Spanish Brass Luur Metals. Fermata / Contemporània. Anacrusi s.l. edicions discogràfiques. D.L GI- 1223-2001. 2001.
- SANZ-BURGUETE, Enrique. *Gaudí*um*. En proceso de edición.
- SANZ-BURGUETE, Enrique. "Gaudí*um". *Gaudí*um* [CD]. Girona. Spanish Brass Luur Metals. Fermata / Contemporània. Anacrusi s.l. edicions discogràfiques. 2005.
- SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. París. Alianza. 2002.