UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL,
DOCUMENTACIÓN E HISTORIA DEL ARTE

PROGRAMA DE DOCTORADO EN MÚSICA

TESIS DOCTORAL:

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.

Autor:
Héctor Oltra García

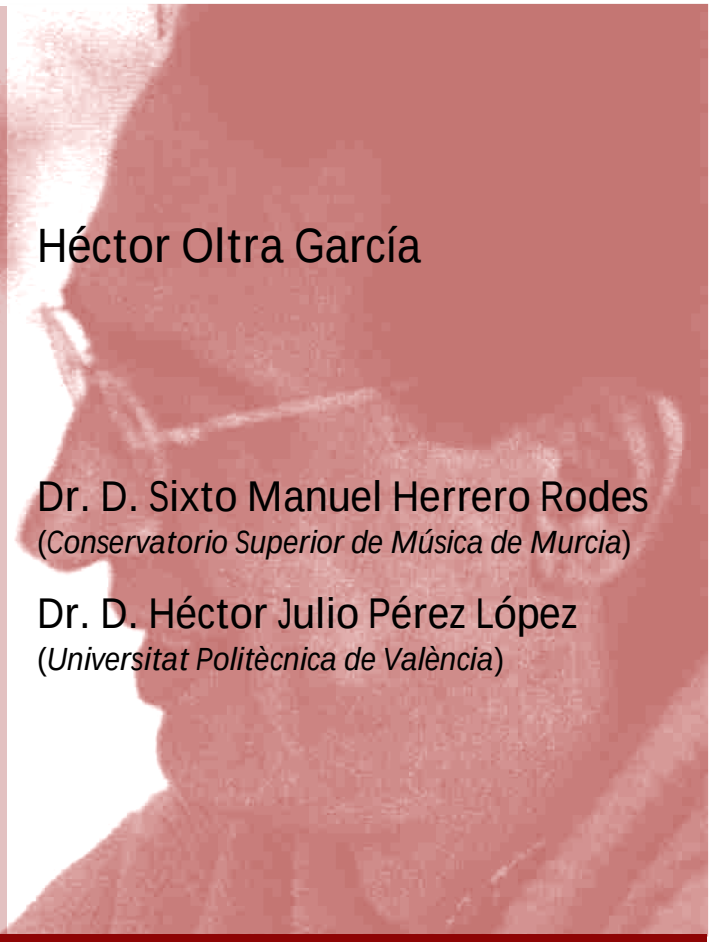
Director:
Dr. Sixto Manuel Herrero Rodes

Codirector:
Dr. Héctor Julio Pérez López

(Valencia, julio de 2017)

Valencia, julio de 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
presentada por: Héctor Oltra García

Director: Dr. D. Sixto Manuel Herrero Rodes
(*Conservatorio Superior de Música de Murcia*)

Codirector: Dr. D. Héctor Julio Pérez López
(*Universitat Politècnica de València*)

DCADHA
DPTO. DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL
DOCUMENTACIÓN E HISTORIA DEL ARTE

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN MÚSICA

Esta Tesis Doctoral fue presentada y defendida en acto público por el Doctorando Héctor Oltra García el 21 de septiembre de 2017, a las 16:30h en el Salón de Actos de Rectorado (planta baja, Paraninfo) de la Universitat Politècnica de València (UPV).

El Tribunal estuvo compuesto por:

-Presidenta: Dra. Dña. María Fernanda Peset Mancebo.

-Secretario: Dr. D. Jesús María Gómez Rodríguez.

-Vocal: Dr. D. Carlos Fontcuberta Llavata.

La calificación concedida fue de:

SOBRESALIENTE "CUM LAUDE", y propuesta para Premio Extraordinario.

Valencia, 21 de septiembre de 2017.

A toda mi familia,
por su siempre incondicional cariño y apoyo.
Y a la memoria de mi tío José García Dolz.

ÍNDICE:

RESUMEN 11
RESUM (Valencià) 13
ABSTRACT (English) 15
AGRADECIMIENTOS 17
ABREVIATURAS 18

I. INTRODUCCIÓN 21

1. Plan inicial de Investigación del proyecto de Tesis Doctoral 23
1.1. Proceso de configuración del Plan de Investigación 23
1.2. Plan inicial de Investigación 24

2. Justificación del tema 31
2.1. Justificación - Factores personales 31
2.2. Justificación - Factores objetivos 32

3. Estado de la cuestión 46
3.1. Mi propia Tesis Fin de Máster como antecedente directo: *OLTRA, 2013d* 46
3.2. Contexto: La música española y valenciana a finales del siglo XX y principios del siglo XXI 49
3.2.1. Bibliografía relacionada 49
3.3. Ramón Ramos en la historiografía musical 66
3.3.1. Sobre la biografía del autor 66
3.3.2. Sobre la catalogación de obra del autor 71
3.3.2.1. Situación del elenco de partituras del autor. *Archivo Digital* 74
3.3.3. Sobre el análisis musical de la obra del autor 75
3.3.3.1. Relación descriptiva de los estudios analíticos precedentes 77

4. Objetivos..... 85
4.1. Objetivos personales..... 85
4.2. Objetivos científicos..... 85

5. Metodología y fuentes generales..... 88
5.1. Metodología y fuentes generales para la Biografía..... 88
5.2. Metodología y fuentes generales para el Catálogo y el *Archivo Digital*..... 89
5.3. Metodología y fuentes generales para el Análisis musical y estético..... 90

6. Estructura de la Tesis Doctoral..... 92

II. RESULTADOS..... 97

-PLANO BIOGRÁFICO:..... 99

CAPÍTULO 1: BIOGRAFÍA..... 101
1.1. Metodología detallada y descripción del procedimiento..... 101
1.2. Introducción: Breve descripción del entorno histórico / hábitat musical del autor..... 106
1.3. **RESULTADO: HISTORIA DE VIDA DE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA (VERSIÓN PRINCIPAL: CRONOLÓGICA, EN ETAPAS, NARRADA DETALLADAMENTE E ILUSTRADA)**. 117
1.3.1. **Inicios** (1954-1971)..... 119
1.3.2. **Düsseldorf (Alemania)** (1972-1983)..... 126
1.3.2.1. **1. Primeras influencias** (1972-1975)..... 126
1.3.2.2. **2. *Robert-Schumann-Institut*** (1975-1983).. 150
1.3.3. **Retorno** (1983-1989)..... 203
1.3.4. **Madurez y consagración: 1. Alicante** (1990-1997)..228
1.3.5. **Madurez y consagración: 2. Valencia** (1998-2007).251
1.3.6. **Retiro y despedida** (2008-2012)..... 286

1.4. Aproximación testimonial a la personalidad de Ramón Ramos 300

-PLANO CATALOGRÁFICO: 323

CAPÍTULO 2: CATÁLOGO DE OBRA..... 325

2.1. Metodología detallada y descripción del procedimiento 325

2.1.1. Etapas y líneas de la investigación 325

2.1.2. Descripción de la configuración de la ficha para el *Catálogo H.O.* 332

2.2. **RESULTADO:** ***CATÁLOGO H.O.*** **DE LAS OBRAS DE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA (VERSIÓN PRINCIPAL, CRONOLÓGICO Y DETALLADO EN FICHAS)**..... 341

2.3. Otros listados complementarios simples de las obras de Ramón Ramos 510

2.3.1. Listado simple de obras por orden alfabético 510

2.3.2. Listado simple de obras por género/instrumentación. 513

2.3.3. Listado simple de obras editadas..... 519

2.3.4. Listado simple de obras grabadas..... 521

2.3.5. Listado simple de obras en línea (*links*) 529

CAPÍTULO 3: ARCHIVO DIGITAL 533

3.1. Antecedentes, justificación y acciones-objetivos del *Archivo Digital* 533

3.2. Metodología detallada y descripción del procedimiento 542

3.2.1. El fondo de archivo familiar Ramos-Bosch..... 544

3.2.1.1. Diario de campo - sesiones de consulta 547

3.2.2. Otros fondos de archivo 556

3.2.3. Reconstrucción de partituras..... 559

3.3. **RESULTADO:** ***ARCHIVO DIGITAL*** **DE LAS PARTITURAS DE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA**..... 561

3.3.1. Descripción y formato del *Archivo Digital*..... 562
3.3.2. Contenido del *Archivo Digital* 565
3.3.2.1. Listado de obras y digitalizaciones incorporadas al *Archivo Digital* 566

-PLANO ANALÍTICO Y ESTÉTICO MUSICAL: 575

CAPÍTULO 4: ANÁLISIS MUSICAL DE LA OBRA CAMERÍSTICA DE RAMÓN RAMOS 577
4.1. Metodología detallada y descripción del procedimiento 577
4.1.1. Definición del campo de acción 'música de cámara' .. 578
4.1.2. Justificación de la elección de la obra camerística del autor para la investigación 580
4.1.3. Enfoque analítico selectivo: Panorámica y obras destacadas 582
4.1.3.1. Obras destacadas: Criterios de selección y obras seleccionadas..... 584
4.1.4. Juicio metodológico analítico 585
4.1.5. Diseño y herramientas comunes adoptadas para la exposición de los análisis 588
4.2. **RESULTADO: ANÁLISIS MUSICAL DE LA OBRA CAMERÍSTICA DE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA** ... 593
4.2.1. Obras de la etapa *Inicios* (1954-1971)..... 595
4.2.2. Obras de la etapa *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983)..... 596
-Subetapa *1. Primeras influencias* (1972-1975) 596
4.2.2.1. ***Declinaciones*** (1973) [*H.O.* nº 01] (ANÁLISIS DESTACADO)..... 596
4.2.2.2. ***De las comunicaciones C.B.*** (1974) [*H.O.* nº 02] 637
4.2.2.3. ***Diez piezas cortas para piano*** ([≤1975])

[*H.O.* nº 04] 641
-Subetapa *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983)..... 643
4.2.2.4. ***Dieser zug hält an jeder haltestelle*** (1976)
[*H.O.* nº 05] 643
4.2.2.5. ***Eixides*** (1976) [*H.O.* nº 06] 645
4.2.2.6. ***Cambiata*** (1976) [*H.O.* nº 07]..... 648
4.2.2.7. ***Progressió*** (1976) [*H.O.* nº 08] 649
4.2.2.8. ***Procés d'una serie*** (1977) [*H.O.* nº 09]..... 653
4.2.2.9. ***Música anarca*** (1977) [*H.O.* nº 10] 657
4.2.2.10. ***Parametros*** ([1978¿?]) [*H.O.* nº 11]..... 663
4.2.2.11. ***D'Amore*** (1978) [*H.O.* nº 12]..... 664
4.2.2.12. ***Leggiero*** (1978) [*H.O.* nº 14]..... 668
4.2.2.13. ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 16]
(ANÁLISIS DESTACADO) 673
4.2.2.14. ***Alla breve*** [piano] (1979) [*H.O.* nº 17]..... 766
4.2.2.15. ***Pentáfono*** (1979) [*H.O.* nº 18]..... 767
4.2.2.16. ***Llanto por una ausencia*** (1980)
[*H.O.* nº 20]..... 760
4.2.2.17. ***Ritorno*** ([1980]) [*H.O.* nº 21] 774
4.2.2.18. ***Yerbabuena*** (1981) [*H.O.* nº 23]..... 776
4.2.2.19. ***Comunicación*** (1981) [*H.O.* nº 24]..... 779
4.2.2.20. ***L'últim adeu*** [grupo] (1982) [*H.O.* nº 25] .. 781
4.2.2.21. ***L'últim adeu*** [dúo] (1982) [*H.O.* nº 26] 781
4.2.3. Obras de la etapa *Retorno* (1983-1989)..... 782
4.2.3.1. ***Quasi niente*** (1983) [*H.O.* nº 30]..... 782
4.2.2.2. ***El Exterminador*** [percusión] (1983)
[*H.O.* nº 31] 784
4.2.2.3. ***Contraposición*** (1983) [*H.O.* nº 32]..... 786
4.2.2.4. ***Arcano*** ([1983]) [*H.O.* nº 33]..... 788
4.2.2.5. ***Permutación*** ([1983]) [*H.O.* nº 34]..... 789
4.2.2.6. ***Tiempo roto*** ([1984]) [*H.O.* nº 36] 789
4.2.2.7. ***Rien ne va plus*** (1985) [*H.O.* nº 37]..... 791

4.2.2.8. ***Klavierstück*** [***Armagedón***] (1985)
[*H.O.* nº 38] 794
4.2.2.9. ***3 Piezas para 4 Cellos*** (1985) [*H.O.* nº 39] .. 797
4.2.2.10. ***Après moi…*** (1985) [*H.O.* nº 41] 801
4.2.2.11. ***El Exterminador*** [grupo] (1986)
[*H.O.* nº 42] 804
4.2.3.12. ***Ricercare*** (1986) [*H.O.* nº 43]
(ANÁLISIS DESTACADO) 808
4.2.2.13. ***Cantio et Reliqua*** ([1986¿?]) [*H.O.* nº 44] . 865
4.2.3.14. ***Konzert*** (1987) [*H.O.* nº 45] 865
4.2.2.15. ***Gestalt*** (1987) [*H.O.* nº 46] 868
4.2.2.16. ***Diabolus*** (1988) [*H.O.* nº 47] 871
4.2.2.17. ***En el fondo de un beso dormido*** (1989)
[*H.O.* nº 50] 873
4.2.2.18. ***Das aufwachen des Gregor Samsa*** (1989)
[*H.O.* nº 51] 877
4.2.4. Obras de la etapa *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997) 883
4.2.4.1. ***Cinco glosas y un epitafio*** ([1990])
[*H.O.* nº 52] 883
4.2.4.2. ***Verwirrung*** (1992) [*H.O.* nº 55] 883
4.2.4.3. ***Diferencias sobre Doktor Faustus*** (1992)
[*H.O.* nº 56] 885
4.2.4.4. ***Fanfarria*** ([1992]) [*H.O.* nº 57] 888
4.2.4.5. ***El Tumbao*** (1993) [*H.O.* nº 59] 888
4.2.4.6. ***Touché*** (1994) [*H.O.* nº 60] 893
4.2.4.7. [Sin título] ([1994]) [*H.O.* nº 61] 897
4.2.4.8. ***Exhágistos*** ([1995¿?]) [*H.O.* nº 63] 898
4.2.4.9. ***Le papillon d'Isolde*** (1996) [*H.O.* nº 64] 898
4.2.4.10. ***Purple dance (Omaggio)*** ([1996¿?])
[*H.O.* nº 65] 900
4.2.4.11. ***Rumor de claridades*** (1997) [*H.O.* nº 66] . . 900

4.2.4.12. ***Tétrade*** (1997) [*H.O.* nº 67]
(ANÁLISIS DESTACADO) 904
4.2.4.13. ***Mana*** (1997) [*H.O.* nº 68]..... 1066
4.2.5. Obras de la etapa *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007)..... 1070
4.2.5.1. ***Tratado de la locura*** (1998) [*H.O.* nº 69]..... 1070
4.2.5.2. ***SGAEvarius*** (1998) [*H.O.* nº 70] 1075
4.2.5.3. ***Poculum amoris*** [grupo] (1999) [*H.O.* nº 72]..... 1077
4.2.5.4. ***Oficcium Lusorum*** ([1999]) [*H.O.* nº 73] 1080
4.2.5.5. ***Recuerdos del cielo*** ([2000¿?]) [*H.O.* nº 74] 1080
4.2.5.6. ***Codex Aureum*** (2001) [*H.O.* nº 76]..... 1082
4.2.5.7. ***Tres preludis*** (2002) [*H.O.* nº 77] 1086
4.2.5.8. ***Melencolia I*** (2002) [*H.O.* nº 78]..... 1087
4.2.5.9. ***Der Blaue Engel*** (2003) [*H.O.* nº 79] 1090
4.2.5.10. ***Aura*** ([2003]) [*H.O.* nº 80] 1092
4.2.5.11. ***Tuba Verum Corpus*** (2003) [*H.O.* nº 81] .. 1094
4.2.5.12. ***Orgelmasse*** (2005) [*H.O.* nº 84]..... 1099
4.2.5.13. ***Remor de claredats*** (2005) [*H.O.* nº 85]
(ANÁLISIS DESTACADO) Un testamento musical. 1102

CAPÍTULO 5: FUNDAMENTOS ESTÉTICOS DE LA OBRA DE RAMÓN RAMOS..... 1177
5.1. Metodología detallada y descripción del procedimiento 1177
5.1.1. Respecto de los fundamentos estéticos..... 1177
5.1.2. Respecto de la línea evolutiva..... 1178
5.2. **RESULTADO: FUNDAMENTOS ESTÉTICOS: ESTILÍSTICOS Y TEMÁTICOS, Y EVOLUCIÓN DEL LENGUAJE MUSICAL DE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA**..... 1181
5.2.1. Fundamentos estéticos de la música de Ramón Ramos. 1182

5.2.1.1. Fundamentos estilísticos: Estilo y técnicas compositivas en el lenguaje musical de Ramón Ramos 1182
5.2.1.2. Fundamentos temáticos: Fuentes de inspiración en la música de Ramón Ramos . 1250
5.2.2. Evolución del leguaje musical de Ramón Ramos 1267
5.2.2.1. **Inicios** (1954-1971)..... 1267
5.2.2.2. **Düsseldorf (Alemania)**: **1. Primeras influencias** (1972-1975)..... 1268
5.2.2.3. **Düsseldorf (Alemania)**: **2. *Robert-Schumann-Institut*** (1975-1983)..... 1272
5.2.2.4. **Retorno** (1983-1989) 1278
5.2.2.5. **Madurez y consagración: 1. Alicante** (1990-1997).. 1280
5.2.2.6. **Madurez y consagración: 2. Valencia** (1998-2007). 1287

III. CONCLUSIONES 1291
1. Conclusiones..... 1293
1.1. Del *Plano Biográfico* 1293
1.2. Del *Plano Catalográfico* 1297
1.3. Del *Plano Analítico y Estético*..... 1306

IV. BIBLIOGRAFÍA 1319

ANEXOS 1339
A.1. Personas contactadas, consultadas y/o entrevistadas – relación identificativa..... 1341
A.2. Cronología básica de eventos biográficos..... 1349

A.3. Certificación literal del Registro Civil de Vicente Ramón Ramos Villanueva, expedida por el Juzgado de Paz de Alginet 1361
A.4. *Catálogos R.R.* 1363
A.4.1. *Catálogo R.R.* 1º 1363
A.4.2. *Catálogo R.R.* 2º 1366
A.4.3. *Catálogo R.R.* 3º 1367
A.5. Compromiso de uso del material cedido. Fondo de archivo personal del Autor. Héctor Oltra García - Carlos Ramos Bosch..... 1371
A.6. Listados de registros y fondos de archivo de Instituciones 1372
A.6.1. Institut Valencià de la Música (actualmente CulturArts – Unidad de Música) 1372
A.6.2. Palau de la Música y Congresos de Valencia 1373
A.6.2.1. 1ª versión: Enrique Monfort (11-6-2013) 1373
A.6.2.2. 2ª versión: Javier Sapiña (2-6-2016) 1378
A.6.3. Sociedad General de Autores y Editores 1383
A.6.4. Base de datos - Estrenos de Música, del Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM 1385
A.6.5. Biblioteca del Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM 1388
A.6.6. Biblioteca de la Fundación Juan March 1389
A.7. Permisos de consulta y reproducción de documentos de los fondos de archivo de instituciones 1391
A.7.1. Institut Valencià de la Música (actualmente CulturArts – Unidad de Música) 1391
A.7.2. Biblioteca del Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM 1392
A.8. Ramón Ramos: *"Del manual serial al tratado de la expresión estructurada"*. Conferencia, 17/01/2000 1395
A.8.1. Transcripción: Casete, cara A. Grabación en directo, duración 40'52" 1395
A.8.2. Transcripción: Casete, cara B. Grabación en directo, duración 21'53" 1416

A.9. Labor divulgativa de los resultados durante el proceso de elaboración de la Tesis Doctoral 1429
A.10. *Archivo Digital* de partituras de Ramón Ramos (DVD adjunto).. 1435

RESUMEN:

La presente Tesis Doctoral centra su investigación monográficamente en la figura del compositor valenciano D. Vicente Ramón Ramos Villanueva (1954-2012), considerado uno de los compositores más relevantes del panorama musical contemporáneo valenciano de los últimos treinta años.

Ante la inexistencia de estudios profundos sobre el autor, escaso tiempo tras su prematuro fallecimiento, los objetivos del presente trabajo están enfocados a alumbrar los diferentes planos que componen la figura del compositor valenciano: biográfico, catalográfico y analítico estético.

La estructura y el contenido de la Tesis se define del siguiente modo:
-I. INTRODUCCIÓN: Incluye la **justificación** del tema, el estudio detallado del **estado de la cuestión**, la definición de los **objetivos** y la planificación de la **metodología y fuentes** para la investigación.

-II. RESULTADOS: Donde se expone el cuerpo de las investigaciones, dividido en tres planos que interaccionan acerca del autor.
•**Plano biográfico**: Donde se trata el lado humano del compositor situándonos en la comprensión de las coyunturas sociales, vitales y personales que condicionaron su desarrollo artístico (formación, influencias recibidas, labor desarrollada y evolución estética). Para ello se expone una breve descripción de los contextos socio-musicales, seguido de una amplia biografía cronológica dividida en etapas artístico-vitales, narrada detalladamente e ilustrada, y exponiendo una final aproximación a la personalidad del autor.
•**Plano catalográfico**: Se lleva a cabo la catalogación detallada del corpus completo del autor, hasta ahora inexistente, así como la crucial recuperación de las partituras de su grave situación de dispersión, reuniéndolas aquí en un *Archivo Digital*.
•**Plano analítico y estético musical**: A partir de las partituras recuperadas para el *Archivo Digital* se realiza en primer lugar un análisis musical de la producción camerística del autor, abordando un total de 56 obras analizadas que abarcan los

32 años de producción musical del autor. Para posteriormente, a partir de la observación y estudio global de los análisis realizados, establecer los fundamentos estéticos, estilísticos y temáticos del lenguaje musical de Ramón Ramos, pudiendo además en última instancia determinarse a lo largo de sus diferentes etapas artísticas la línea evolutiva de su estética musical.

-III. CONCLUSIONES: Se exponen las conclusiones finales alcanzadas tras las investigaciones llevadas a cabo en los tres planos acerca del autor, así como los informes sobre los resultados obtenidos. Además, se apuntan las posibles tareas pendientes y las perspectivas de investigación que se abren a partir de la presente Tesis Doctoral.

La Tesis finaliza con la enumeración de la **IV. BIBLIOGRAFÍA** consultada, y seguida por los **ANEXOS** documentales y en formato digital.

RESUM (Valencià):

La present Tesi Doctoral centra la seua investigació monogràficament en la figura del compositor valencià D. Vicente Ramón Ramos Villanueva (1954- 2012), considerat un dels compositors més rellevants del panorama musical contemporani valencià dels últims trenta anys.

Davant de la inexistència d'estudis profunds sobre l'autor, escàs temps després de la seua prematura defunció, els objectius del present treball estan enfocats a il·luminar els diferents plans que componen la figura del compositor valencià: biogràfic, catalogràfic i analític estètic.

L'estructura i el contingut de la Tesi es definix de la manera següent:
-**I. INTRODUCCIÓ**: Inclou la **justificació** del tema, l'estudi detallat de l'**estat de la qüestió**, la definició dels **objectius** i la planificació de la **metodologia i fonts** per a la investigació.

-**II. RESULTATS**: On s'exposa el cos de les investigacions, dividit en tres plans que interaccionen sobre l'autor.
•**Pla biogràfic**: On es tracta el costat humà del compositor situant-nos en la comprensió de les conjuntures socials, vitals i personals que van condicionar el seu desenrotllament artístic (formació, influències rebudes, labor desenrotllada i evolució estètica). Per a això s'exposa una breu descripció dels contextos sociomusicals, seguit d'una àmplia biografia cronològica dividida en etapes artisticovitals, narrada detalladament i il·lustrada, i exposant una final aproximació a la personalitat de l'autor.
•**Pla catalogràfic**: Es du a terme la catalogació detallada del corpus complet de l'autor, fins ara inexistent, així com la crucial recuperació de les partitures de la seua greu situació de dispersió, reunint-les ací en un *Arxiu Digital*.
•**Pla analític i estètic musical**: A partir de les partitures recuperades per a l'*Arxiu Digital* es realitza en primer lloc un anàlisi musical de la producció camerística de l'autor, abordant un total de 56 obres analitzades que comprenen els 32 anys de producció musical de l'autor. Per a posteriorment, a partir de l'observació i estudi

global dels anàlisis realitzats, establir els fonaments estètics, estilístics i temàtics del llenguatge musical de Ramón Ramos, podent a més en última instància determinar-se al llarg de les seues diferents etapes artístiques la línia evolutiva de la seua estètica musical.

-**III. CONCLUSIONS**: S'exposen les conclusions finals aconseguides després de les investigacions dutes a terme en els tres plans sobre l'autor, així com els informes sobre els resultats obtinguts. A més, s'apunten les possibles tasques pendents i les perspectives d'investigació que s'obrin a partir de la present Tesi Doctoral.

La Tesi finalitza amb l'enumeració de la **IV. BIBLIOGRAFIA** consultada, i seguida pels **ANNEXOS** documentals i en format digital.

ABSTRACT (English):

The present Doctoral Thesis focuses his research monographically on the figure of the Valencian composer D. Vicente Ramón Ramos Villanueva (1954-2012), considered one of the most relevant composers of the contemporary musical Valencian panorama of the last thirty years.

Due to the lack of in-depth studies on the author, a short time after his premature death, the objectives of this work are focused on illuminating the different planes that make up the figure of the Valencian composer: biographical, catalographical and analytic-aesthetical.

The structure and content of the Thesis is defined as follows:

-**I. INTRODUCTION**: It includes the **justification** of the subject, the detailed study of the **state of the question**, the definition of the **objectives** and the planning of the **methodology and sources** for the research.

-**II. RESULTS**: Where the body of research is exposed, divided into three planes that interact about the author.

•**Biographical plane**: Where the human side of the composer is treated, situating ourselves in the understanding of the social, vital and personal conjunctures that conditioned his artistic development (formation, received influences, developed work and aesthetic evolution). For this, a brief description of the socio-musical contexts is presented, followed by an extensive chronological biography divided in artistic-vital stages, narrated in detail and illustrated, and exposing a final approximation to the personality of the author.

•**Catalographical plane**: Detailed cataloguing of the author's entire corpus, until now non-existent, is carried out, as well as the crucial recovery of the scores of his grave situation of dispersion, gathering them here in a *Digital Archive*.

•**Analytical and musical aesthetic plane**: From the scores recovered for the *Digital Archive*, a musical analysis of the author's chamber production is carried out first, addressing a total of 56 works analyzed that cover the 32 years of

musical production of the author. Later on, based on the observation and global analysis of the analyzes, establish the aesthetic, stylistic and thematic foundations of the musical language of Ramón Ramos, being able also in the last instance to determine throughout its different artistic stages the evolutionary line of its Musical aesthetics.

-**III. CONCLUSIONS**: The final conclusions reached after the research carried out in the three levels about the author, as well as the reports on the results obtained, are presented. In addition, it points out the possible pending tasks and the research perspectives that are opened from this Doctoral Thesis.

The Thesis ends with the enumeration of **IV. BIBLIOGRAPHY** consulted, and followed by the documentary **ANNEXES** and in digital format.

AGRADECIMIENTOS:

A toda mi familia. Por el enorme cariño y apoyo que siempre he recibido de todos ellos, tanto en mi proyecto musical como en el de vida: a mi madre, a mi padre, a mis hermanos, y a la memoria de mi tío, José García Dolz.

Al Director de la Tesis Doctoral, al Dr. D. Sixto Manuel Herrero Rodes, y al codirector, Dr. D. Héctor Julio Pérez López, por sus sabias orientaciones y apoyo durante la elaboración del proyecto y sus vicisitudes.

A D. Joan Cerveró Beta, quien fuera director de mi Trabajo Fin de Máster, germen y base de la presente Tesis Doctoral, por su sabia orientación y por su impulso en mantener siempre vivo el recuerdo de Ramón Ramos.

A todos aquellos citados en la presente Tesis Doctoral, en su calidad de compañeros, colegas, músicos, alumnos, amigos, etc… de Ramón Ramos (Emilio Calandín, Carlos Fontcuberta, Gregorio Jiménez, Alfredo Marcano, Emilio Mendoza, Alfredo Rugeles, Andrés Valero-Castells, entre muchos otros), que tan amablemente colaboraron aportando material documental/musical y/o confiándome sus conocimientos, testimonios y experiencias vitales en torno a la figura del compositor valenciano.

Finalmente, y con un agradecimiento muy especial, a los hijos del compositor Vicente Ramón Ramos Villanueva: a Carlos Ramos Bosch, Ramón Ramos Bosch y Francisco Ramos Bosch, y a su madre, María Cinta Bosch Lozano, sin cuya crucial colaboración no hubiera sido posible realizar la presente Tesis Doctoral, por poner con tanta confianza a mi disposición todos los recursos personales y materiales a su alcance, con el deseo de mantener viva la memoria y la obra de su estimado padre, y por permitir acercarme de una manera tan sincera y entrañable a la figura de Ramón Ramos.

En memoria de Ramón Ramos Villanueva.

Héctor Oltra García

ABREVIATURAS:

ap. .....arpa
B. .....Bloque [análisis]
b&n.....blanco y negro
c. .....compás/es
cap. .....capítulo
CDMC .....*Centro para la Difusión de la Música Contemporánea*
CDMyD .....*Centro de Documentación de Música y Danza*
cfg.....contrafagot
CIBM .....*Certamen Internacional de Bandas de Música Valencia*
cl.....clarinete/s
D. .....División [análisis]
D.L. .....Depósito Legal
Dir. .....Director/a
E. .....Estrato [análisis]
Ed. .....Editor / Editorial
EVI .....Equipo de Valoración de Incapacidad
F. .....Fase [análisis]
Fig. .....figura
fl .....flauta/s
G. .....Grupo [análisis]
GIV .....*Grup Instrumental de València*
hr .....trompa/s (horn)
H.O. .....número de catálogo
INAEM .....*Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música*
IVAECM .....*Instituto Valenciano de las Artes Escénicas, Cinematografía y Música*
IVAM .....*Instituto Valenciano de Arte Moderno*
IVM .....*Institut Valencià de la Música* (actualmente Unidad de Música de CulturArts Generalitat Valenciana)
LEA .....*Laboratorio de Electroacústica*
LIM .....Laboratorio de Interpretación Musical
MNCARS .....*Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*
mut. .....muta a
ob.....oboe/s
P. .....Parte [análisis]
p. .....página
perc .....percusión/percusionista
pic.....piccolo/s
pn.....piano/s
pp. .....páginas
red. .....reducción
RRV .....Ramón Ramos Villanueva
RSI .....*Robert-Schumann-Institut*
S. .....Sección principal [análisis]
$\boldsymbol{s}^{(a)}$ .....Serie de alturas [análisis]
***s*Áur.** .....Sección Áurea [análisis]
***s*Fib.** .....Secuencia numérica de Fibonacci [análisis]
$\boldsymbol{s}^{(n)}$.....Serie o secuencia numérica [análisis]
$\boldsymbol{s}^{(r)}$ .....Serie rítmica [análisis]
s.e. .....sin editor
s.f. .....sin fecha
SGAE .....*Sociedad General de Autores y Editores*
SIMC / ISCM .*Sociedad Internacional de Música Contemporánea*
s.p. .....sin página

T. .....Tramo [análisis]
t. .....tiempo/s
tb.....tuba/s
tbn.....trombón/es
TFM .....Tesis Fin de Máster
timb.....timbal/es
tp.....trompeta/s
T.R. .....Tema Regio (*Ofrenda Musical* , J. S. Bach)
va .....viola/s
vc .....violonchelo/s
vibr.....vibráfono
vn.....violín/es
vol. .....volumen

I. INTRODUCCIÓN

1. Plan inicial de Investigación del Proyecto de Tesis Doctoral

A continuación se exponen el proceso de configuración y los puntos esenciales del *Plan de Investigación*, presentado como propuesta inicial de Tema para la presente Tesis Doctoral.

1.1. Proceso de configuración del Plan de Investigación:

De los Directores de la presente Tesis Doctoral, el Dr. D. Héctor Julio Pérez López fue asignado por la *Universitat Politècnica de València*, y el Dr. D. Sixto Manuel Herrero Rodes accedió muy amablemente a mi proposición de dirigir mi Tesis. Las meditadas motivaciones de mi proposición al Dr. Herrero radican en su especializado conocimiento en la materia tratada en mi Tesis; así como en la relación personal del Dr. Herrero con el Dr. Pérez, quien curiosamente fuera director de la Tesis del Dr. Herrero; y he de destacar especialmente el hecho de que el Dr. Herrero hubiera conocido y tratado personalmente al compositor Vicente Ramón Ramos Villanueva, figura central de mi Tesis, del que el Dr. Herrero fue alumno de composición en el Conservatorio Superior de Música de Alicante, pudiendo contar así para mi Tesis con su experiencia vital y con el conocimiento de primera mano sobre el compositor.

El plan de investigación fue presentado en fecha del 23 de febrero de 2014, aprobado por el co-Director Dr. D. Héctor Julio Pérez López el 7 de abril de 2014, y por el Director Dr. D. Sixto Manuel Herrero Rodes el 14 de abril de 2014. La Comisión Académica del Programa de Doctorado (CAPD) aprobó el plan de investigación el 5 de mayo de 2014.

El plan de investigación original fue con posterioridad necesariamente modificado en diciembre de 2014, con motivo de adaptar su convivencia con otra Tesis temáticamente coincidente en el mismo programa de doctorado. Tras las conversaciones, reuniones y negociaciones siempre amistosas llevadas a cabo con la intención de resolver el posible conflicto entre Tesis, el 8 de octubre de 2015 el plan de investigación quedó definitivamente reconfigurado y aprobado el nuevo título para la Tesis. El plan de investigación a desarrollar y el nuevo título quedaron así concretados definitivamente del modo en que se expone en el siguiente punto.

1.2. Plan inicial de Investigación:

A continuación, con intención testimonial, reproduzco aquí literalmente el *Plan de Investigación* presentado como propuesta de Tema para la presente Tesis Doctoral, tal cual quedó aprobado en diciembre de 2014, como se ha explicado en el punto anterior:

1.2.1. Título:

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.

1.2.2. Resumen:

La presente Tesis Doctoral estará dirigida al estudio monográfico centrado en la figura del compositor valenciano D. Vicente Ramón Ramos Villanueva, Catedrático de Composición en los Conservatorio Superiores de Música de Alicante y Valencia durante 20 años, y fallecido prematuramente en 2012, a la edad de 57 años.

La reacción a las tendencias del vanguardismo musical Europeo posteriores a la II Guerra Mundial (atonalismo expresionista, el dodecafonismo, el serialismo integral, las formas abiertas, la aleatoriedad, la electroacústica, etc...) se da tardíamente en Valencia debido al aislamiento español, a la falta de iniciativas al respecto y a la desafección del público valenciano hacia la música contemporánea.

Será a finales de la década de los 70, después de los intentos en solitario de compositores valencianos como José Báguena Soler (1908-1995) o Francisco Llàcer Plá (1918-2002), cuando aflorarán con fuerza los primeros propósitos enfocados a impulsar con decisión la música contemporánea en Valencia, de la mano fundamentalmente de los compositores Carles Santos (1940), Javier Darias (1946) y Llorenç Barber (1948). Dichos propósitos fueron finalmente, a principios de la década de los 80, decisivamente alentados por un grupo incipiente de jóvenes compositores valencianos, nacidos entre los años 51 y 61, que pese a haber recibido parte de su formación en el extranjero centrarán su actividad en Valencia, y agrupados en torno a las Juventudes Musicales de Valencia y la Asociación Valenciana de la Música Contemporánea, serán quienes, alejándose de los radicalismos vanguardistas y acercándose a una postura más "academicista", asumirán la tarea de asentar los nuevos lenguajes musicales en el panorama musical valenciano, participando activamente en el impulso de plataformas de divulgación de la música contemporánea en Valencia como los recientemente inaugurados ENSEMS Festival Internacional de Música

Contemporánea de Valencia (festival más antiguo de España dedicado a la música contemporánea), los Encuentros Internacionales de Composición Musical, o el Festival de Música Contemporánea de Alicante, y creando sus propias herramientas de expresión, como el Grup Instrumental de València, contribuyendo con esfuerzo a la modernización de la vida musical valenciana.

El compositor Ramón Ramos, foco de las investigaciones de la presente Tesis Doctoral, perteneció a aquel grupo de compositores valencianos formado principalmente por Rafael Mira (1951), Ramón Ramos (1954-2012), José Antonio Orts (1955), César Cano (1960) y Joan Cerveró (1961), a los que posteriormente se les unirían Enrique Sanz-Burguete (1957) y Emilio Calandín (1958).

La Tesis Doctoral supone la continuación de las investigaciones iniciadas en mi propia Tesis Fin de Máster en Música: "BIOGRAFÍA, CATALOGACIÓN DE OBRA Y APROXIMACIÓN AL LENGUAJE MUSICAL DEL COMPOSITOR VALENCIANO D. VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA (1954-2012)", presentada en septiembre de 2013 en la Universitat Politècnica de València. La Tesis Doctoral estará enfocada a concluir las tareas señaladas como pendientes en mi TFM precedente, completando la elaboración de su biografía y catálogo de obra, y profundizando ahora en los fundamentos estéticos de la música del autor a través del análisis musical de su obra camerística, género y medio natural de expresión más característico en su producción musical, abarcando casi un 90%, y donde el autor concentra su esencia creativa.

El estudio científico de la vida y obra de Ramón Ramos está todavía pendiente de realizar debido a su prematura desaparición (en 2012), y es en éstos momentos cuando la necesidad de dejar constancia sobre la trascendencia de su figura es decisiva para la conservación intacta de la memoria y obra de una de las figuras más apreciadas en la música contemporánea valenciana de los últimos 30 años.

1.2.3. Antecedentes y estado actual:

El antecedente inmediato más importante a este proyecto de investigación de Tesis Doctoral centrado en la figura del compositor valenciano Ramón Ramos Villanueva, lo encontramos en mi propia Tesis Fin de Máster en Música: "BIOGRAFÍA, CATALOGACIÓN DE OBRA Y APROXIMACIÓN AL LENGUAJE MUSICAL DEL COMPOSITOR VALENCIANO D. VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA (1954-2012)" (OLTRA, 2013d: completo), realizada para el Máster Universitario en Música de la Universitat Politècnica de València durante el curso 2012-13, defendida en septiembre de 2013, obteniendo una calificación de 10.

Dicho TFM se realizó con la intención de suponer la primera parte de la presente Tesis Doctoral, y en su apartado "I. INTRODUCCIÓN: Capítulo 3. Estado de la cuestión", quedaron exhaustivamente recogidos los antecedentes y el estado de la cuestión existentes hasta el momento, constatando que el estudio científico sobre la vida y obra del autor era prácticamente inexistente.

Dicho TFM, gracias a sus investigaciones llevadas a cabo, amplió en su apartado "II. RESULTADOS" los conocimientos existentes sobre la biografía del autor, aportando en el "Capítulo 2. Biografía" una extensa historia de vida del compositor valenciano; en el "Capítulo 3. Catálogo", se aportó la catalogación detallada de gran parte de su obra; y en el "Capítulo 4. Aproximación al lenguaje musical del autor", se aportó una primera y breve relación de los rasgos musicales particulares del autor, extraídos a través del estudio de los antecedentes existentes.

El TFM aportó además, en su apartado "III. DISCUSIÓN" una comparación entre los escasos datos existentes en los antecedentes y los nuevos datos aportados fruto de las investigaciones. Y en su apartado "IV. CONCLUSIONES Y PERSPECTIVAS" se establecieron debidamente las conclusiones del trabajo y las hipótesis de partida para que pudieran servir de base a aquellos futuros estudios que sigan desarrollando ésta misma línea de investigación, o para aquellos que emprendan nuevas líneas derivadas relacionadas. A su vez, también se fijaron las tareas pendientes a abordar en futuras investigaciones para seguir desarrollando la línea de investigación principal centrada en el autor valenciano, y que he establecido como objetivos para la presente Tesis Doctoral.

1.2.4. Bibliografía:

En el apartado "VII. BIBLIOGRAFÍA" de mi TFM precedente, establecí una bibliografía de 165 referencias, entre las que se incluían monografías, capítulos de monografías, artículos de revista, artículos periodísticos, grabaciones, programas de mano, tesis de máster y tesis doctorales. Referencias todas ellas válidas y vigentes para las investigaciones de la presente Tesis Doctoral, a las que se añadirán nuevas referencias relacionadas especialmente con la nueva fase y los nuevos enfoques técnicos y temáticos de la investigación para la presente Tesis Doctoral.

Destaca especialmente como referencia bibliográfica mi propio Trabajo Fin de Máster precedente, que sirve de antecedente para las presentes investigaciones, componente inicial y cuerpo base de la actual Tesis Doctoral:

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

1.2.5. Hipótesis y Objetivos:

Las investigaciones de éste trabajo de Tesis Doctoral partirán de las siguientes Hipótesis:

- Primera: La música de Ramón Ramos responde en origen a la estética de las corrientes vanguardistas Europeas de los años 70 y 80, principalmente a las corrientes alemanas, promovidas en escuelas como el "Internationalen Ferienkurse für Neue Musik" de Darmstadt, el "Tage für neue Kammermusik" de Witten, o el "Musiktage" de Donaueschingen, donde Ramón Ramos pasó sus años de formación.
- Segunda: Pese a las influencias recibidas en Alemania, Ramón Ramos es en rigor un músico independiente, con rasgos distintivos propios y únicos.
- Tercera: Tras su regreso a Valencia en 1983, Ramón Ramos fue una figura esencial, que participó y jugó un papel decisivo en la consolidación de la música contemporánea en Valencia.
- Cuarta: Ramón Ramos y su música fueron figura de influencia en las nuevas generaciones de compositores valencianos en los Conservatorios Superiores de Música de Alicante y Valencia durante los 20 años de su Cátedra de Composición.
- Quinta: La figura de Ramón Ramos carece hoy de la valoración, difusión y el reconocimiento general, en equiparación a la importancia, trascendencia e influencia de su figura como compositor en el panorama musical valenciano contemporáneo de los últimos 30 años.

Por todo lo expuesto, los Objetivos de esta Tesis Doctoral serán los siguientes:

- Revisión del estado de la cuestión, partiendo de las investigaciones llevadas a cabo en el TFM precedente, por si se produjera alguna novedad bibliográfica o noticia al respecto, con la intención de mantenerlo actualizado e incorporar los nuevos datos. (Este apartado supondrá aproximadamente el 5% de la Tesis).
- Ampliar los datos existentes en el TFM precedente, y completar la biografía del autor, con la intención de entender las circunstancias personales que acompañaron a su desarrollo artístico. (Este apartado supondrá aproximadamente el 20% del total de la Tesis).
- Completar el catálogo de obras iniciado en el TFM precedente, con la intención de establecer el elenco completo y detallado de sus obras según las normas internacionalmente aceptadas de RISM. (Este apartado supondrá aproximadamente el 20% del total de la Tesis).
- Crear un archivo digital de las obras localizadas, con la intención de preservar su conservación y facilitar el acceso a su estudio posterior. (Este apartado supondrá aproximadamente el 10% del total de la Tesis).
- A partir de dicho catálogo y de su archivo digital de partituras, estudiar las características y fundamentos estéticos del autor mediante un análisis técnico musical y

estético centrado en su obra camerística, por ser este el medio natural de expresión del autor, y el género musical más característico de su producción musical, abarcando casi un 90% del elenco de obras, y donde el autor concentra su esencia creativa. (Este apartado supondrá aproximadamente el 20% de la Tesis).

- Determinar, a partir del análisis musical de los fundamentos estéticos de su obra camerística, cuáles fueron originariamente las influencias recibidas por el autor, cuáles son los rasgos compositivos en la obra camerística de Ramón Ramos, si existe alguna característica dominante en su técnica compositiva, y si se da una posible línea evolutiva de su lenguaje musical a lo largo de su vida. (Este apartado supondrá aproximadamente el 20% de la Tesis).
- Realizar un estudio científico global y valorar la vida, la obra y las aportaciones de Ramón Ramos al panorama compositivo musical contemporáneo valenciano, como figura que participó de un modo directo en un contexto histórico tan importante para la consolidación de la música contemporánea del siglo XX en España, y particularmente en Valencia. (Este apartado supondrá aproximadamente el 5% de la Tesis).

Todo ello con el objetivo general de dejar reciente y fiel constancia de su figura, escaso tiempo después de su desaparición, y con ello contribuir, a través del estudio del autor, al patrimonio musical valenciano en referencia a la música contemporánea de los últimos 30 años.

1.2.6. Metodología a utilizar:

El enfoque metodológico tendrá la intención de que el resultado de las investigaciones expuesto en el trabajo pueda ser útil a los investigadores, intérpretes musicales y estudiosos en general, que se interesen por la figura y obra del músico objeto de estudio.

Para la consecución de los objetivos planteo la combinación de la metodología etnográfica y la metodología analítica.

- Metodología Etnográfica: mediante la cual realizar una valoración cualitativa, a través de un uso descriptivo y de la interpretación, contrastación, categorización, ordenación y crítica de los datos extraídos mediante el vaciado de las fuentes disponibles de información, primarias (manuscritos, partituras, entrevistas, grabaciones), secundarias (ediciones, bibliografía y crítica publicada), y terciarias (catálogos).
- Metodología Analítica: mediante la cual llevar a cabo, a partir de las partituras, el análisis técnico musical, estético e histórico de la música de cámara de Ramón Ramos.

1.2.7. Medios a utilizar:

Las herramientas y medios principalmente utilizados para la obtención de información en las investigaciones serán:

La pesquisa archivística y la consulta de fuentes de información documental relacionadas, a localizar en:

- Registros de organismos públicos.
- Instituciones de carácter cultural-musical.
- Programaciones de Festivales, Conciertos, etc...
- Hemerotecas.
- Archivos privados de intérpretes y formaciones musicales.
- Destacando en importancia será el acceso y consulta minuciosa del archivo personal del propio compositor, que regentan hoy en día sus herederos (hijos y exmujer del autor), cuyo permiso de consulta ya conseguí durante el desarrollo de la Tesis Fin de Máster, y que llevaré a cabo durante el desarrollo de las investigaciones para la presente Tesis Doctoral.

El trabajo de campo, mediante la realización de entrevistas personales a sujetos de diversos ámbitos relacionados:

- Del ámbito familiar.
- Compañeros de su período de formación en Düsseldorf (residentes actualmente en España, Alemania, Suiza y Venezuela).
- Colegas del ámbito laboral docente.
- Ex-alumnos.
- Colegas compositores.
- Colegas del ámbito de la interpretación musical.
- Del ámbito de las instituciones culturales-musicales.
- Del ámbito de la investigación etnográfica.

1.2.8. Planificación temporal y utilidad de la investigación:

Los objetivos marcados establecen una consecución lógica de diferentes etapas en la investigación, que podrían, a grandes rasgos, quedar establecidas con el siguiente orden:

1º: Revisión del estado de la cuestión del TFM precedente, por si se hubiera producido la publicación de alguna novedad bibliográfica al respecto, con la intención de mantenerlo actualizado e incorporar los nuevos datos.

2º: Trabajo de campo: Realización de entrevistas personales a diferentes sujetos del ámbito musical valenciano (compañeros, colegas, ex-alumnos, compositores, intérpretes, responsables culturales, etc...), con el objetivo de obtener una contextualización social, histórica, familiar, de formación, de influencias internas y externas, etc... y las valoraciones a cerca de las aportaciones, influencias y trascendencia del autor en el panorama musical contemporáneo valenciano.

3º: Trabajo de campo: Recopilación de las fuentes primarias. Localización y recopilación de las partituras escritas por el compositor, así como de sus escritos, apuntes o anotaciones, y de posibles grabaciones.
Esto se realizará fundamentalmente mediante la consulta minuciosa del archivo personal del propio autor, regentado hoy día por sus herederos, de los cuales ya tengo el permiso expreso para llevarlo a cabo. La labor podrá ser completada consultando el archivo particular de intérpretes, formaciones instrumentales e instituciones de carácter cultural-musical.
4º: Creación de un archivo digital de todas las partituras localizadas en la 3ª etapa, para su conservación y posterior estudio.
5º: Catalogación de todas las obras localizadas y digitalizadas en las etapas 3ª y 4ª.
6º: Estudio analítico centrado en la obra camerística catalogada del autor, de la que primeramente se llevará a cabo una visión general analítica del total de obras de cámara catalogadas, tras la cual se seleccionarán aquellas que se consideren más relevantes y representativas en la producción del autor, para finalmente profundizar en estas mediante un análisis técnico musical, estético e histórico exhaustivo. Todo ello con el objetivo de establecer conclusiones sobre las particularidades de sus fundamentos estéticos, técnica compositiva, y posible línea evolutiva de su lenguaje musical.
7º: Elaboración de las conclusiones específicas y generales, a partir de la valoración de todo lo obtenido en las investigaciones.

En cuanto a la utilidad de la investigación, el resultado de las investigaciones expuesto en el trabajo podrá ser útil tanto a los investigadores, musicólogos, como a los músicos intérpretes o estudiosos en general, que se interesen por las características particulares de la figura y obra del músico objeto de estudio, estableciendo además con ello las bases para futuras investigaciones en la misma línea de la presente Tesis Doctoral, o como parte a analizar para cualquier otro tipo de líneas derivadas relacionadas (históricas, musicológicas, culturales, músico-técnicas, artísticas, etc...).
De este modo, la utilidad fundamental de la investigación radica principalmente en contribuir al patrimonio musical valenciano en referencia a la música contemporánea de los últimos 30 años, a través del estudio y la investigación de una de las figuras que participaron en la consolidación de la música contemporánea en el panorama musical valenciano, dejando constancia de la figura y obra del compositor valenciano Ramón Ramos (1954-2012).

2. Justificación del tema

La presente Tesis Doctoral es un proyecto de investigación artístico en forma de estudio monográfico sobre la figura del compositor valenciano **D. Vicente Ramón Ramos Villanueva**[1] (Alginet, Valencia, 1954-2012).

Ramón Ramos fue Catedrático de Composición en el *Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia* hasta 2008, y falleció prematuramente tras una larga enfermedad, a la edad de 57 años, en marzo de 2012, dejando tras de sí una sólida, fructífera y reconocida carrera musical como compositor y docente, e imprimiendo una crucial y trascendente huella artística en el panorama musical contemporáneo valenciano de las últimas décadas, que espero esta mi aportación contribuya con justicia a obrarla imborrable.

2.1. Justificación - Factores personales:

Ramón Ramos fue mi profesor de Composición durante mis años de estudio en el *Conservatorio Superior de Música de Valencia*, donde pude gozar de su sabiduría y su experiencia, y su influencia en mí como compositor fue notable. El vínculo que creé con Ramón Ramos fue de un gran respeto y aprecio como persona y de admiración como músico y como compositor, lo que me llevó a enfocar mis proyectos de investigación hacia la figura de mi *Maestro*. Ya por entonces, en el *Conservatorio Superior de Música de Valencia*, los Trabajos de Investigación Final de Carrera de mis dos Titulaciones Superiores, los dediqué al análisis musical de dos obras suyas de gran formato. Para mi titulación en Composición realicé el trabajo *Análisis de "Poculum Amoris" de Ramón Ramos* (OLTRA, 2007), que fue dirigido por el propio compositor. Y para mi titulación en Dirección de Orquesta realicé el trabajo *Análisis musical de "Les Fúries i Final" para bajo, voces y orquesta, de D. Ramón Ramos Villanueva* (OLTRA, 2012), que fue dirigido por Enrique Sanz-Burguete, encontrándose ya Ramón Ramos de baja y muy convaleciente de su enfermedad. Obtuve con ambos trabajos

[1] El nombre completo del autor es Vicente Ramón Ramos Villanueva, tal y como viene reflejado en su partida de nacimiento y bautismo (ésta puede consultarse en el *ANEXO A.3.* de la presente Tesis Doctoral). Pero en el ámbito artístico y profesional el autor es más conocido como Ramón Ramos, firmando él mismo de este modo la mayoría de sus obras.

resultados académicos muy satisfactorios: sendas Matrículas de Honor. Posteriormente, la desaparición de Ramón Ramos en marzo de 2012, no hizo más que reafirmarme en la necesidad y la justificación de mi personal intención de ahondar en su figura y dejar testimonio con ello de sus cualidades musicales y humanas, y dediqué también mi Tesis Fin de Máster Universitario en Música –especialidad en música contemporánea– a la figura del compositor Ramón Ramos, realizada durante el curso 2012-2013 en la *Universitat Politécnica de Valencia*, con el título: *Biografía, catalogación de obra y aproximación al lenguaje musical del compositor valenciano D. Vicente Ramón Ramos Villanueva (1954-2012)*, (OLTRA, 2013d). Como su título indica, en ella establecí un perfil biográfico, un catálogo de su obra y una aproximación a su lenguaje musical. Investigaciones que constituyen el primer paso y suponen la base inicial en la confección de mi actual Tesis Doctoral, que siendo ahora debidamente ampliadas y completadas, conformarán un estudio completo y profundo de la obra y figura del compositor valenciano Ramón Ramos Villanueva.

La presente Tesis Doctoral supone pues un sentido homenaje personal a su memoria y obra.

2.2. Justificación - Factores objetivos:

A continuación enumeraré aquellos motivos por los cuales la figura de Ramón Ramos, más allá de mi justificación personal, es poseedora de un interés general, y justifican la presente investigación como útil y necesaria aportación testimonial a la actual comunidad artística musical española, y concretamente valenciana:

- La formación musical de Ramón Ramos tuvo lugar en Alemania con los mejores compositores del momento: Günther Becker, Mauricio Kagel, György Kurtag, György Ligeti, Brian Ferneyhoug, Wolfgang Rhim, Gerard Grisey y Tristan Murail. Esto confiere un carácter excepcional a su figura.

> "[Ramón Ramos] va pertànyer a eixa primera generació de músics valencians que aconseguiren trencar l'aïllament cultural d'aquest país, creuar els Pirineus i conèixer de primera mà les noves músiques europees, així com poder experimentar amb els nous llenguatges sonors amb els quals

> s'expressaven els músics i els artistes en la desitjada Europa de la modernitat." (CLUB DIARIO LEVANTE, 2012).

- Prácticamente la totalidad de sus obras han sido estrenadas en Alemania o en España, principalmente por prestigiosos grupos españoles y europeos, en importantes festivales de música contemporánea, y en los más destacados auditorios (RUVIRA, 1987: 178, 183; ESPERT, 1989: 39; FAYOS, 2006: 6). Y una parte de la obra de Ramón Ramos, aunque pequeña, ha sido editada y grabada por prestigiosos intérpretes.

- Su nombre es recogido en los principales diccionarios y catálogos musicales: Pérez (2000), Ruvira (2002), Adam (2003), Álvarez-Argudo (2005a), Ruvira (2006), y Álvarez-Argudo (2016); y en monografías sobre música y compositores españoles y/o concretamente valencianos: Ruvira (1987), Climent (1989), Marco (1989), López-Chavarri (1992), Ruvira (1992), Marco (1993), Cureses (2002), Estévez (2004), Galbis (2004), Ruvira (2004), Marco (2008), y Madrid (2012).

- Fue uno de los miembros fundadores en 1984 del que devino en ser el actual *Grup Instrumental*, con sede en Valencia, cuya labor durante todos estos años de actividad en pro de la música contemporánea le fue reconocida en 2005 con la concesión, por parte del Ministerio de Cultura de España, del Premio Nacional de Música en la especialidad de Interpretación.

- Fue Catedrático de Composición en el *Conservatorio Superior de Música "Oscar Esplà" de Alicante* desde 1990, y en el *Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia* desde 1998. Prácticamente dos décadas como Catedrático de Composición durante los cuales…

  > "[…] ha venido formando a varias generaciones de compositores. Entre algunos de sus alumnos, destacan algunos de los compositores y directores más relevantes del panorama musical valenciano y español de la actualidad

> como Andrés Valero, Voro García o Josep Vicent, entre otros." (FAYOS, 2006: 6).

- Ramón Ramos ha sido una figura de influencia directa sobre las últimas generaciones de compositores y músicos valencianos.
  Es el caso de Andrés Valero-Castells, que dice sobre el que fue su profesor "Para mí, Ramón fue un revulsivo, supuso un cambio en mi trayectoria; fomentaba la libertad creativa entre sus alumnos y vivía la composición intensamente" (GALIANA, 2012c). Para el compositor Voro García, quien refiriéndose a Ramón Ramos, dice que "no sería compositor de no haber conocido al autor del cuarteto de cuerda *Pas encore*" (GALIANA, 2012c). O incluso para el saxofonista Alfonso Lozano López, con quien coincidió en el *Conservatorio Superior de Música "Oscar Esplà" de Alicante*, afirma en entrevista para la Tesis Doctoral que: "Junto con mi profesor de saxofón, Israel Mira Chorro, Ramón Ramos fue una de mis referencia más importantes a la hora de adentrarme en el mundo de la música contemporánea del momento."[2]

- También la figura y la obra de Ramón Ramos ha sido fuente de inspiración musical para otros compositores, basando la composición de nuevas obras en la música del autor, a través del uso de citas, obras-homenajes, etc… De entre las que cabe destacar:
  - *DoDi* (1999, rev. 2003) para violín, violonchelo y piano, de Andrés Valero-Castells, obra dedicada a su "estimado profesor de Composición", y "estrenada el 24 de noviembre de 2003 en el concierto inaugural del *V Festival Internacional de Música Contemporánea de Madrid, COMA-03* (Círculo de Bellas Artes, Sala de Columnas), a cargo del *Encrim Ensemble*" (VALERO-CASTELLS, 2008: 2).
    O, del mismo autor, la obra *Los fusilamientos de Goya* (2002) para Orquesta Sinfónica, donde Valero-Castells, en homenaje a Ramón

[2] Transcripción literal de un fragmento procedente de la entrevista realizada a Alfonso Lozano López vía mail, el día 28-12-2016.

Ramos, utiliza una cita de la obra de Ramón Ramos ***Poculum amoris*** [sinfónica] ([2001]) [*H.O.* nº 75][3], obra que fue galardonada con el accésit al *XXI Premio de Composición Musical "Joaquín Turina"* (Sevilla, 2002) y estrenada el 20 de abril de 2007, en el Teatro Monumental de Madrid, a cargo de la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española, bajo la dirección de Carlos Checa.

- También las obras que especialmente fueron compuestas y le dedicaron a su memoria, en el homenaje póstumo del 5 de junio de 2012 en el *Club Diario Levante* de Valencia, compositores como Vicente Gómez Pons con su obra electroacústica *...del Ricercare de Ramón Ramos*, Sixto Manuel Herrero con su obra *Escletxa* para saxofón soprano y proceso electrónico, Enrique Sanz-Burguete con su obra *A Ramón in memoriam* para electroacústica y performance, o del Grup de percussió Amores la poesía sonora, fonética y percusiva *A Ramón Ramos (como una sombra) R2... ... ... J. s. Chapi*, entre otros.
- Del compositor Sixto Manuel Herrero, alumno de Ramón Ramos –y Director de la presente Tesis Doctoral–, quien en conversaciones vía mail para la Tesis nos transmitía:

> "[...] hace poco terminé de componer una obra sinfónica en memoria a Ramón. Se trata de una obra para gran orquesta, la he compuesto con el único objetivo de expresar musicalmente mi relación, sensaciones y recuerdos de aquellos largos encuentros y charlas. No es un encargo ni tengo previsto estrenarla, lo cierto es que comencé a escribirla poco después de su muerte, necesitaba hacerlo, hablar con la escritura

[3] 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 nuestra propia Tesis Doctoral. Dicha referencia numérica aparecerá siempre acompañando a cualquier obra de Ramón Ramos. De este modo, las obras citadas de Ramón Ramos en cualquier momento de la Tesis se pueden vincular directamente con los resultados alcanzados por nosotros mismos en la investigación referente al catálogo de obra del autor. Así pues, se facilita el trasvase de información entre un plano y otro de nuestra Tesis Doctoral, pudiéndose acceder automáticamente, a través de la numeración catalográfica asignada, a toda la información sobre la obra recogida en su ficha del catálogo.

> musical, y tras algunos retoques, hace poco la finalicé. Le he puesto como título "Hebra", espero algún día poder escucharla."[4]

- Como ejemplo del gran interés que suscita la figura de Ramón Ramos hoy en día también en las más recientes generaciones de compositores valencianos y pese a no haber mantenido un contacto directo con el compositor, encontramos la obra-homenaje del joven compositor José Luis Escrivà Córdoba (Riola - Valencia, 1984): *Ramos-Care* (2013) para quinteto mixto, inspirada en la obra de Ramón Ramos ***Ricercare*** (1986) [*H.O.* nº 43]. Obra que fue premiada en el *XVII Concurso Internacional de Composición de Música de Cámara "Salvador Seguí"* de 2013, y estrenada el 22 de julio de 2015 en la Plaça de L'església de Montserrat (Valencia) por el Quinteto Cuesta.

  > "Aleshores l'ensemble format per Antequera (violí), Apellániz (piano), Garcia (violoncel), Marzal (percussió) i Sanchís (fagot) van interpretar la recordadora i performativa *Ramoscare*, prenent com a referència *Ricercare* de Ramón Ramos, […]." (FERRERO, 2015: en línea)

- *Elegy to Memory… Between Light and Darkness* (2014) para ensemble instrumental, obra-homenaje del compositor Héctor Oltra García –autor de la presente Tesis Doctoral– dedicada a quien fuera mi estimado *Maestro* y a los afectados por la enfermedad de Alzheimer, basada en un espectro armónico construido a partir de un acorde de la obra para piano ***Armagedón*** (1985) [*H.O.* nº 38] de Ramón Ramos.

  O, también de mi propia autoría, *Auras in memoriam Ramón Ramos* (2014) para piano, obra-homenaje estrenada por el pianista Miguel Álvarez-Argudo el 18 de mayo de 2015 en el Aula Magistral del *Palau de les Arts Reina Sofía de Valencia*, en el marco del *XXXVII ENSEMS Festival Internacional de Música Contemporánea de*

[4] Transcripción literal de un fragmento procedente de una conversación con Sixto Manuel Herrero mantenida vía mail, el 31 de mayo de 2014, en calidad de alumno de Ramón Ramos, y con motivo de las investigaciones y su dirección de la presente Tesis Doctoral.

Valencia, y directamente inspirada en algunas de las obras más destacadas de Ramón Ramos:

> "A través del concepto de *Aura*, […] he querido hacer un sentido homenaje personal a quien fue mi apreciado *Maestro* de composición, el recientemente desaparecido compositor Ramón Ramos Villanueva, entendiendo éste *Aura* como una referencia metafórica al legado que el compositor valenciano nos ha dejado a través de su obra, y con ello un reconocimiento a su memoria y a la persistencia de su música, por ende, de su *Aura*.
>
> De este modo, […] parten [los motivos de la obra] de la aparición de gestos y elementos característicos del lenguaje particular del compositor homenajeado, derivados de algunas de sus obras más destacadas (*Armagedón*, *Passacaglia*, *Concierto para cello y orquesta*, *Poculum Amoris*, *El Exterminador*, *Après moi*, *Remor de claredats*, *Ricercare*…), […]." (OLTRA, 2015: 3).

Todo ello pone de manifiesto la admiración que sigue suscitando la música de Ramón Ramos, incluso en las nuevas generaciones de compositores valencianos.

- El aprecio y reconocimiento de los compañeros de la escena musical valenciana hacia Ramón Ramos, hizo que se le rindieran homenajes para su 50 cumpleaños. Para ello se llevó a cabo, en el XX Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante celebrado en 2004, un concierto planteado como un personal retrato de su trayectoria artística y su actitud vital, y dedicado a su peculiar mundo musical, según recogía el periódico Diario Crítico el día 28 de septiembre de 2004. (DIARIO CRÍTICO, 2004).

- También se le rindieron emotivos homenajes tras su fallecimiento:
  El 2 de junio de 2012 en el *XXXIV Festival Internacional de Música Contemporánea de Valencia ENSEMS*. El 5 de junio de 2012 en el Club Diario Levante, en un acto monográfico sobre el autor. El 24 de noviembre de 2012, en el *Ateneo Musical "Maestro Gilabert" de Aspe*. En los ENSEMS 2013, del 29 de mayo al 7 de junio, se incluyeron especialmente

en la programación diversas obras de Ramón Ramos como homenaje. En los ENSEMS 2014, a modo de recuerdo, se interpretaron el 17 de mayo por primera vez en un mismo concierto las dos obras de Ramón Ramos para banda sinfónica. Y el 1 de junio de 2014 en el Teatre Modern de su pueblo natal, Alginet (Valencia), se le rindió un extenso, completo y emotivo "Homenatge al compositor Ramón Ramos" que incluyó una exposición, dos ponencias sobre el autor –una de ellas escrita y leída por el autor de esta Tesis Doctoral– y un concierto con la interpretación de 6 de sus obras camerísticas.

- Ramón Ramos tuvo y tiene en la actualidad el reconocimiento del ámbito musical actual, por su importante y valorada aportación al panorama compositivo valenciano de finales de siglo XX y principios del XXI. Ello se refleja, por ejemplo, en las palabras del compositor y musicólogo Eduardo López-Chavarri (1992: 280), que, haciendo comentario de algunas de las obras de Ramos, argumentó que "señalan al músico de Alginet (1945) como una figura estimable, que ya llamó positivamente la atención en Düsseldorf, Darmstadt o Witten.".

  También se expresa el reconocimiento desde el ámbito editorial, desde el que el editor valenciano Jesús Piles recuerda a Ramón Ramos como "una persona que vivía en una contradicción permanente, propia de un genio." (GALIANA, 2012c).

  Desde el ámbito periodístico, el crítico musical Sixto Ferrero (2015: en línea) recordaba en un artículo sobre la *35ª Semana Internacional de Música de Cámara de Montserrat* "la desaparició del magnífic compositor d'Alginet, el qual morí en 2012 deixant-nos així sense més música d'un dels primers compositors, ben nomenat, contemporani del País Valencià."

  Desde el ámbito de la interpretación musical se manifestaba así, sobre la estética, la música y la persona de Ramón Ramos, el pianista Bartomeu Jaume en entrevista especialmente realizada para la presente Tesis Doctoral:

  > "La estètica de Ramón, pa mi és una estètica molt alemanya. Però me té igual una música que siga alemanya o russa o espanyola o com siga,

> quan considere que es tan bona. [...]. Resumint, és de lo millor que he conegut en ma vida. Entre els musics, en tots els aspectes, és de lo millor. De lo millor com a músic i com a persona. Una qualitat humana tan extraordinària en un music tan... jo crec que era un músic extraordinari, com a creador me pareix interessantíssim."[5]

El compositor Carlos Fontcuberta (2006: 2) definió en su Trabajo de Investigación Fin de Carrera al que fue su profesor, Ramón Ramos, como un "compositor destacado junto a otros compañeros generacionales que contribuyeron a consolidar el panorama musical contemporáneo de la Comunidad Valenciana en las últimas décadas."

En palabras del compositor Voro García: "No se puede entender la música valenciana de los últimos treinta años sin la figura y la obra de Ramón Ramos." (GALIANA, 2012c).

Ramón Ramos es, en palabras del compositor y actual director del *Grup Instrumental* de Valencia, Joan Cerveró, "un personaje indispensable para entender la música valenciana actual." (EUROPA PRESS, 2012).

También el compositor madrileño Carlos Cruz de Castro, compañero de estudios en el Robert-Schumann-Institut, destaca de Ramón Ramos los…

> "[...] importantes acontecimientos musicales que ya forman parte del patrimonio cultural valenciano y español, acontecimientos que no sólo tuvieron relación con su faceta de compositor sino que fue muy importante su actividad como profesor con el desempeño de la cátedra de composición en los conservatorios de Alicante y posteriormente de Valencia. [...] en su exitosa trayectoria, truncada por desgracia prematuramente, es innegable reconocer el mérito de lo que él consiguió de manera individual y particular" (CRUZ DE CASTRO, 2012: 1-2).

También para las nuevas generaciones de directores, pese a no haber mantenido un contacto directo con el compositor, la figura de Ramón Ramos suscita hoy en día un gran interés. Es el caso del joven director de orquesta e investigador musical, Robert Ferrer Llueca (Faura, Valencia, 1984), quien me transmitió en conversación mantenida por mail: "desde que con la JOGV descubrí a Ramos y su pieza sobre la metamorfosis de

[5] Transcripción literal de un fragmento procedente de la entrevista mantenida con Bartomeu Jaume en persona, el 13 de agosto de 2013.

> Kafka [***Das aufwachen des Gregor Samsa*** (1989) [*H.O.* nº 51], lo considero como uno de los autores valencianos de mayor inventiva e interés compositivo."[6].
>
> Y de este modo tan sentido, el compositor Enrique Sanz-Burguete, con motivo del homenaje ofrecido en Alginet (Valencia) el 1 de junio de 2014, dejaba escrita esta reflexión sobre Ramón Ramos:
>
> > "Su música, de líneas austeras -como su presencia y carácter- está dotada de una gran carga energética y expresividad contenida. Ramón fue un gran aliciente para sus compañeros de generación y un gran referente para los compositores más jóvenes. Sin duda su obra es un momento importante en la música valenciana reciente."[7].

Como queda reflejado a través de los numerosos y diversos testimonios recogidos en torno a la figura del compositor valenciano Ramón Ramos, la presente Tesis Doctoral queda justifica objetivamente por la necesidad de recopilar, estudiar y dejar constancia y evidencia directa sobre la persona y obra de, según se ha podido constatar por dichos testimonios, una de las figuras reconocidas como más importantes y decisivas del panorama compositivo valenciano actual, como es la del compositor valenciano recientemente desaparecido, Ramón Ramos Villanueva.

Pero los factores objetivos que justifican este trabajo no radican exclusivamente en un interés centrado en el estudio *per se* de la figura de Ramón Ramos, si no que existe una acuciante necesidad por empezar a dejar constancia, a través de estudios académicos profundos, de la labor de compositores como Ramón Ramos y sus coetáneos, que supongan un testimonio reciente e inmediato sobre la música contemporánea y sus protagonistas en España, y más concretamente en Valencia, en las últimas décadas. Como prueba de ello, en dicho sentido, el reciente *Informe*

---

[6] Transcripción literal de un fragmento procedente de una conversación con Robert Ferrer mantenida vía mail, el 8 de marzo de 2015, con motivo de la programación de una obra de Ramón Ramos en un proyecto futuro de concierto.

[7] Transcripción literal de un fragmento procedente de una conversación con Enrique Sanz-Burguete mantenida vía mail, el 26 de mayo de 2014, con motivo de la organización del homenaje que se le rendirá póstumamente a Ramón Ramos en Alginet el posterior día 1 de junio de 2014.

sobre la Música Contemporánea en la Comunidad Valenciana (COMISSIÓ DE PROMOCIÓ CULTURAL, 2016) promovido por el Consell Valencià de Cultura, apunta la necesidad de…

> "Impulsar la creación de un centro de documentación de registros de todas las obras de los creadores valencianos, con el fin de disponer de una catalogación de nuestro patrimonio musical y favorecer así la investigación y poder llegar a hacer el mapa de las músicas actuales de la Comunidad Valenciana." (COMISSIÓ DE PROMOCIÓ CULTURAL, 2016: 5).

Mientras este centro de documentación no exista en nuestra comunidad, la necesidad de emprender investigaciones como la presente Tesis se hace más apremiante si cabe si no queremos dejar perder todo este patrimonio musical que configura el mapa de las músicas actuales de la Comunidad Valenciana.

En respuesta a esta evidente necesidad y al interés que despierta esta línea de investigación encontramos ya algunos trabajos académicos de similar factura al que aquí me ocupa, en forma de estudios monográficos dedicados a otros autores españoles y también específicamente valencianos, entre los que considero de especial relevancia destacar los siguientes:

Por ejemplo, el trabajo de investigación para el Diploma de Estudios Avanzados realizado para la Universidad de Granada de AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel (2010), *Luis de Pablo. Aproximación a un lenguaje personal. Las cinco primeras obras de su opus oficial*, dedicado al compositor bilbaíno Luis de Pablo (Bilbao, 1930), dirigido por los Doctores D. Germán Gan y Dª Gemma Pérez Zalduondo.

La Tesis de Máster realizada para la Universitat Politècnica de València de MIRAVETE RODRÍGUEZ, Jaume (2012), *Análisis de la obra para piano "Preludis de tardor" del compositor Javier Costa*, dedicada al compositor valenciano Javier Costa Císcar (Paiporta, Valencia, 1958), dirigida por el profesor D. Jorge Sastre Martínez.

O las Tesis Doctorales de FERNÁNDEZ GARCÍA, Rosa María (2001), *La obra del compositor Joan Guinjoan*, dedicada al compositor tarraconense Joan Guinjoan Gispert (Riudoms, Tarragona, 1931), dirigida por el Dr. Francesc Bonastre, para la Universitat Autònoma de Barcelona. La de GAN QUESADA, Germán (2003), *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos*

estéticos, dedicada al compositor leonés Cristóbal Halffter (Madrid, 1930), dirigida por la Dra. Gemma Pérez Zalduondo, para la Universidad de Granada. La de BLANES NADAL, María Luisa (2004), *La obra pianística de Amando Blanquer*, dedicada a la obra pianística del compositor alicantino Amando Blanquer Ponsoda (Alcoy, Alicante, 1935 - Valencia, 2005), dirigida por el Dr. Joaquín Arnau, para la Universitat Politècnica de València. La de MONTESINOS COMAS, Eduardo (2004), *Análisis de la obra musical para piano de Vicente Asencio*, dedicada a la obra para piano del compositor valenciano Vicente Asencio Ruano (Valencia, 1908-1979), dirigida por el profesor Dr. Luis Blanes Arqués, para la Universitat Politècnica de València. La de SERRALLET GÓMEZ, Rafael (2004), *Manuel Palau y la guitarra. La llamada inapelable de la música: Concierto Levantino: praxis interpretativa*, dedicada a la obra guitarrística del compositor valenciano Manuel Palau Boix (Alfara del Patriarca, Valencia, 1893 - Valencia, 1967), dirigida por los Dres. Joaquín Arnau y Salvador Seguí, para la Universitat Politècnica de València. La de SESTELO LONGUEIRA, Esther (2005), *Antón García Abril: El camino singular de un humanista en la vanguardia, continuador de la cultura española de su tiempo*, dedicada al compositor aragonés Antón García Abril (Teruel, Aragón, 1933), dirigida por el Dr. Emilio Casares Rodicio, para la Universidad Complutense de Madrid. La de CATALÁN SÁNCHEZ, María Teresa (2005), *El compositor Ramón Barce en la música española del siglo XX. Análisis y edición comentada de sus escritos técnicos, estéticos y sociológicos esenciales*, dedicada al compositor madrileño Ramón Barce Benito (Madrid, 1928-2008), dirigida por los Dres. Román de la Calle y Álvaro Zaldívar, para la Universitat de València. La de VALDÉS HUERTA, Ignacio José (2006), *Joaquim Homs y su obra (1906-2003)*, dedicada al compositor catalán Joaquim Homs i Oller (Barcelona, 1906-2003), dirigida por la Dra. Marta Cureses de la Vega, para la Universidad de Oviedo. La de CORONAS VALLE, Paula (2008), *La obra pianística de Antón García Abril: Un paradigma de comunicación musical*, dedicada también al compositor aragonés Antón García Abril (Teruel, Aragón, 1933), dirigida por el Dr. Alfonso Méndiz Noguero, para la Universidad de Málaga. La de RUVIRA SÁNCHEZ DE LEÓN, José Vicente (2008), *Los espectáculos musicales de Carles Santos*, dedicada al

compositor castellonense Carles Santos Ventura (Vinaroz, Castellón, 1940), dirigida por los Dres. Vicent Jarque Soriano y María Teresa Beguiristain Alcorta, para la Universitat de València. La de NIETO LÓPEZ, Albert (2010), *Francisco Llácer Plá. Su obra pianística: un piano sugerente*, dedicada a la obra pianística del compositor valenciano Francisco Llácer Plà (Valencia, 1918-2002), dirigida por la Dra. Anna Cazurra Baste, para la Universitat Politècnica de València. La de MORO VALLINA, Daniel (2015), *El compositor Carmelo Bernaola (1929-2002). Contextualización y análisis de su obra en la vanguardia musical española*, dedicada al compositor vizcaíno Carmelo Alonso Bernaola (Otxandiano, 1929 - Madrid, 2002), dirigida por el Dr. Ángel Medina Álvarez, para la Universidad de Oviedo. La de ORTELLS AGRAMUNT, Joaquín (2015), *Análisis y catalogación de la obra de Carles Santos*, defendida el 27 de noviembre de 2015, dedicada al compositor castellonense Carles Santos Ventura (Vinaroz, Castellón, 1940), para la Universitat Jaume I de Castellón,

> "[...] en la que muestra las características propias del lenguaje musical utilizado por el compositor a partir del análisis de sus partituras manuscritas. La tesis, dirigida por el profesor de Música del Departamento de Educación de la Universidad Antoni Ripollés Mansilla, ha obtenido la calificación de Sobresaliente *Cum Laude* por parte de los miembros del tribunal que han calificado el estudio como «necesario»." (UJI, 2015: en línea).

Y entre las más recientes: La defendida el 14 de enero de 2016, de GONZÁLEZ PORTELA, Carlos Mario (2016), *La inspiración que no cesa: Román Alís Flores: caminos de un compositor*, dedicada al compositor mallorquín Román Alís Flores (Palma de Mallorca, 1931 - Madrid, 2006), dirigida por la Dra. Victoria Eli Rodríguez, para la Universidad Complutense de Madrid. La defendida el 22 de enero de 2016, de AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel (2016), *Constantes estéticas en la música de Luis de Pablo*, dedicada al compositor bilbaíno Luis de Pablo Costales (Bilbao, 1930), dirigida por los Dres. Germán Gan Quesada y Gemma Pérez Zalduondo, para la Universidad de Granada. La defendida el 3 de febrero de 2016, de CLEMENTE ESTUPIÑÁN, Damián Ignacio (2016), *Rosa García Ascot (1902-2002) y la Generación del 27: trayectoria biográfica, estudio y catalogación de su obra*, dedicada a la pianista y compositora madrileña Rosa García Ascot (Madrid, 1902 - Torrelaguna, 2002), dirigida por el Dr. Francisco J.

Giménez Rodríguez, para la Universidad de Granada. O la defendida el 21 de junio de 2016, de APARICIO BARBERÁN, Teodoro (2016), *Puntos de referencia en la obra del compositor Luis Blanes Arqués: tradición y modernidad*, dedicada al compositor turolense, aunque valenciano de adopción, Luis Blanes Arqués (Rubielos de Mora, Teruel, 1929 - Valencia, 2009), dirigida por el Dr. Vicent Ferran García Perales, para la Universidad Cardenal Herrera-CEU.
Y las ultimísimas de dos de mis estimados profesores en el *Conservatorio Superior de Música de Valencia*: La defendida el 27 de junio de 2017, de CALANDÍN HERNÁNDEZ, Emilio (2017), *Francisco Llácer Pla. El acorde equilibrado: Génesis, constitución y utilización. Ejemplo práctico*, dedicada al compositor valenciano Francisco Llácer Pla (Valencia, 1918-2002), dirigida por el Dr. Joaquín Arnau Amo, para la Universitat Politècnica de València. Y la defendida el 7 de julio de 2017, de SANZ BURGUETE, Enrique (2017), *"Manuscrito encontrado en Zaragoza" (1997-2001) de José Evangelista y "Un parque" (2004-2005) de Luis de Pablo. Dos ejemplos de creación de una gramática lírica en la ópera de cámara contemporánea española*, dedicada a las óperas del compositor valenciano José Evangelista (Valencia, 1943) y del compositor bilbaíno Luis de Pablo (Bilbao, 1930), dirigida por la Drª. Gemma Pérez Zalduondo y el Dr. Germán Gan Quesada, para la Universidad de Granada.

También encontramos actualmente en fase de elaboración en la Universitat Politècnica de València las Tesis Doctorales de Idoia Uribarri Berrojalbiz: *Evolución estilística de la obra de Leonardo Balada*; Salvador García Fernández: *José Manuel López López. De la nota al espectro, de la música pura a la poesía sonora*; o incluso, tal es el interés que despierta el compositor Ramón Ramos, que le encontramos dedicada también la de Francesc Bastidas Calabuig: *Aproximación a la obra sinfónica del compositor Ramón Ramos Villanueva: sentido de su obra a través de una disertación analítica*.
Todo ello viene a constatar el interés y la vívida necesidad por realizar estudios exhaustivos que dejen hoy mismo constancia directa sobre la música contemporánea y los compositores de la actualidad.

Y finalizaremos dicha justificación con dos últimos testimonios, pronunciados en las direcciones aquí apuntadas desde el ámbito institucional: el testimonio de Jorge García García, jefe del departamento de Documentación en la subdirección de Música de CulturArts Valencia, quien en conversación vía mail me confiaba: "Conocí y traté bastante a Ramón, a quien siempre consideré una bellísima persona y un músico serio y entregado. Espero que en el futuro podamos dejar constancia pública de su trayectoria."[8]. Y en el mismo sentido, el testimonio de la gestora del entonces *Institut Valencià de la Música*[9], la recientemente desaparecida Inmaculada Tomás, quien durante el homenaje póstumo a Ramón Ramos realizado en el Club Diario Levante, el 5 de junio de 2012, "instó a recuperar, catalogar y poner en valor toda su extensa y valiosa obra." (GALIANA, 2012c). Propósito que anima, alienta, marca el sentido y ocupa la labor de la presente Tesis Doctoral.

[8] Transcripción literal de un fragmento procedente de una conversación con Jorge García García mantenida vía mail, el 8 de julio de 2014, con motivo de las investigaciones para la presente Tesis Doctoral.

[9] Actualmente el IVM (Institut Valencià de la Música), de conformidad con lo dispuesto por el decreto 7/2012 de 19 de octubre, desde el 1 de enero del año 2013 pasó a convertirse en la Unidad de Música de CulturArts Generalitat, entidad surgida de la reestructuración del sector público empresarial y fundacional de la Generalitat Valenciana, y que agrupa a los organismos culturales de la Administración autonómica valenciana.

3. Estado de la cuestión

3.1. Mi propia Tesis Fin de Máster como antecedente directo: *OLTRA, 2013d*:

Con motivo de la realización del Máster Universitario en Música, especialidad en Música Contemporánea, impartido en la Universitat Politècnica de València el curso 2012-2013, como Tesis Fin de Máster llevé a cabo una investigación monográfica centrada en el compositor valenciano Vicente Ramón Ramos Villanueva:

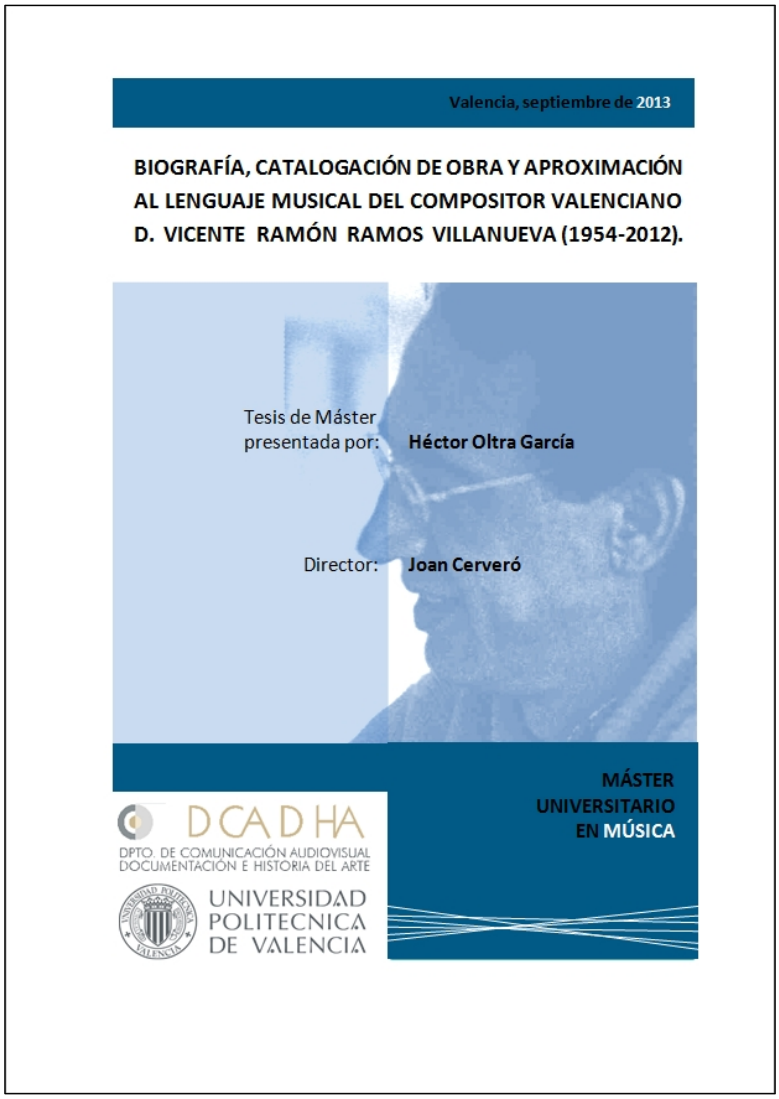


Fig. 1. *Portada de:* OLTRA GARCÍA, Héctor. (2013d). *Biografía, catalogación de obra y aproximación al lenguaje musical del compositor valenciano D. Vicente Ramón Ramos Villanueva (1954-2012).* [Tesis Fin de Máster]. Director: D. Joan Cerveró Beta. Universitat Politècnica de València. Valencia: [s.e.] del fondo de archivo personal de Héctor Oltra García. 255 pp..

La elección del tema para dicho trabajo vino motivada por los factores personales y objetivos que ya han sido explicados en la sección *2. Justificación* de esta misma *I. INTRODUCCIÓN*.

Fue su director, D. Joan Cerveró Beta, quien, implicado con el tema por su relación profesional y de amistad con el compositor Ramón Ramos, aceptó de buen grado hacerse cargo de su dirección, aportando valiosa información y documentos, y orientando sabiamente las investigaciones durante todo el proceso de elaboración.

La Tesis Fin de Máster se desarrolló intensamente entre el 17 de septiembre de 2012 y el 4 de septiembre de 2013, en el marco del curso escolar establecido para el Máster Universitario en Música, presentando un estudio minucioso sobre el estado de la cuestión, y se cerró finalmente alcanzándose los resultados y conclusiones previstos, además de apuntarse las tareas pendientes para seguir con las investigaciones en el nuevo marco de la presente Tesis Doctoral, de todo lo cual expongo a continuación un resumen:

<u>Resultados y conclusiones alcanzadas en el TFM:</u>

- Ampliación en curso de la biografía del autor, con una extensión de 14.627 palabras, y su división en etapas vitales y profesionales, además de aportar material gráfico inédito de interés.
- Ampliación en curso del catálogo de obras del autor y datos sobre las mismas, hasta un número de 68 obras.
- Establecimiento de la base para la creación de un archivo digital de las partituras del autor.
- Construcción de la hipótesis de partida acerca de los rasgos característicos del lenguaje musical compositivo del autor que sirva de base a las investigaciones analítico-estéticas de la presente Tesis Doctoral.

<u>Tareas pendientes apuntadas en el TFM:</u>

- Concluir la biografía del autor, con el objetivo de entender las circunstancias vitales del compositor Ramón Ramos.

- Concluir la catalogación de obras del autor, con el objetivo de permitirnos entender mejor las características de la producción musical del compositor Ramón Ramos.
- Crear un archivo digital completo de las obra del autor, con el objetivo de recuperar, conservar y aunar sus partituras.
- Profundizar en el apartado analítico y estético con el objetivo de establecer las características particulares del lenguaje musical compositivo del autor.
- Establecer la posible línea evolutiva del autor, según se observen transformaciones estéticas a lo largo de su vida creativa.

La Tesis Fin de Máster fue defendida públicamente en la Universitat Politècnica de València el día 26 de septiembre de 2013, ante un tribunal compuesto por los Doctores D. Carlos Hernández, D. Miguel Molina y Dña. Mª Carmen Bachiller, recibiendo, tras su presentación y la deliberación del Tribunal, una calificación de 10 y propuesta con mención a Matrícula de Honor, lo que nos fue comunicado oralmente por el Tribunal inmediatamente en el mismo acto.

La Tesis Fin de Máster se halla depositada en línea en *RiuNet Repositorio Institucional* de la UPV[10], en estado no accesible públicamente, debido a que supone la base a desarrollar para la presente Tesis Doctoral, pero accesible vía solicitud al doctorando, como así ha sucedido en más de una ocasión, y a lo que siempre se ha tenido bien a acceder.

La Tesis Fin de Máster supuso un primer acercamiento, como ya he explicado, a la biografía, catalogación de obra y lenguaje musical del compositor valenciano Vicente Ramón Ramos Villanueva, y fue concebida inicialmente para constituir la base y los primeros pasos de la presente Tesis Doctoral. Tres aspectos (biografía, catálogo y análisis musical) cuyos resultados alcanzados en el Trabajo Fin de Máster serán aquí debidamente recogidos y reproducidos en su parte útil, siendo

[10] Disponible en: <http://riunet.upv.es/handle/10251/35981>. [Consulta: 7/3/2017].

además ahora abordados y ampliados paciente, profunda y extensamente para la Tesis Doctoral que a partir de ahora me ocupa, con el propósito de concluir las investigaciones entonces iniciadas y completar los ambiciosos objetivos que ahora me he marcado.

3.2. Contexto: La música española y valenciana a finales del siglo XX y principios del siglo XXI:

Considero de especial importancia conocer el contexto histórico musical de Ramón Ramos, situado principalmente en la España, y más concretamente, en la Valencia de finales del siglo XX y principios del XXI. Dado que este aspecto histórico musical es tratado amplia y abundantemente por la bibliografía musical existente, evitaré entrar ahora aquí en la enumeración concreta de valoraciones históricas al respecto, labor que no forma parte de los objetivos de mi investigación, evitando entrar en una recopilación y reiteración de los contenidos ya ampliamente descritos y que se pueden consultar en dicha bibliografía. De este modo, me limitaré a realizar en el punto próximo, *3.2.1. Bibliografía relacionada*, una revisión de la historiografía musical, remitiéndome a las principales referencias bibliográficas existentes sobre el asunto, prestando especial atención al tratamiento que estas hacen de la figura de Ramón Ramos, las cuales describiré brevemente. La remisión a dicha bibliografía nos ayudará a entender mejor las circunstancias sociales y musicales que rodearon al autor durante su producción artística.

3.2.1. Bibliografía relacionada:

Como ya he introducido, numerosas son las referencias bibliográficas que tratan la más reciente historia de la música española y valenciana desde finales del siglo XX a principios del XXI, donde se enmarca plenamente la actividad musical de Ramón Ramos. Una necesaria revisión de esta bibliografía será de gran ayuda para entender las circunstancias musicales que, a nivel estatal y más concretamente en la Comunidad Valenciana, caracterizaron el período histórico en el que vivió el autor.

En una revisión del conjunto de la bibliografía sobre música española de finales del siglo XX y principios del XXI, encontramos publicaciones destacadas, desde obras de referencia, históricas, hasta obras enfocadas hacia el análisis musical y estético, centradas en la temática de la música de los siglos XX-XXI en España y/o en la Comunidad Valenciana, y aunque el compositor Ramón Ramos no aparece explícitamente citado en ellas, no dejan de ser referencias de interés en cuanto al marco histórico del momento. Citaré cronológicamente como muestra las siguientes: *Aproximación a una estética de la música contemporánea*, de De Pablo (1968); *La música de la España contemporánea*, de Marco (1970a), o del mismo autor (1970b) su *Música española de vanguardia*; *La música española en el siglo XX*, de Fernández-Cid (1973); *Una música para los 80*, de Maderuelo (1981); *La música española contemporánea*, de Barce (1984); *Compositores sinfónicos valencianos*, de la asociación Cosicova (1990); *Compositores Valencianos II*, de Adam Ferrero (1992); *Forma y estructura en la música del siglo XX. Una aproximación analítica*, de García Laborda (1996); *Los compositores en España. Un análisis sociológico*, de Rodríguez Morató (1996); *LIM 2 mil (1975-2000) Una síntesis de la música contemporánea en España*, de Mazorra (2000); *Análisis de la música española del siglo XX. En torno a la generación del 51*, de Charles Soler (2002); *Catálogo de autores*, de la asociación Cosicova (2002); *Pensamiento musical y siglo XX*, de Marco (2002); *Serialismo y dodecafonismo en España. Desarrollo e influencia en los compositores nacidos entre 1896 y 1960*, de Charles Soler (2003); *En torno a lo español en la música del siglo XX*, de De Persia (2003); *Dodecafonismo y serialismo en España. Compositores y obras*, de Charles Soler (2005); *Composición musical en el siglo XX: dialéctica de la creación*, de Sokolov (2005); *La creación musical en el siglo XXI*, de Marco (2007); *11 compositores valencianos de hoy*, de Rodríguez Hernández (2012); y recientemente del ámbito institucional valenciano encontramos el *Informe sobre la Música Contemporánea en la Comunidad Valenciana*, de la Comissió de Promoció Cultural (2016), del Consell Valencià de Cultura; entre otras.

Prestando especial atención al tratamiento que la bibliografía musical, centrada en el periodo que nos ocupa, hace de la figura de Ramón Ramos, podemos encontrar alusiones directas al autor y/o a su obra en publicaciones destacadas sobre el tema, especialmente las enfocadas al marco de la Comunidad Valenciana.

En una revisión cronológica de la bibliografía[11] encontramos en primer lugar la monografía *Compositores contemporáneos valencianos*, de Josep Ruvira (1987)[12], que no por el hecho de ser la primera referencia bibliográfica en la que encontramos citado a Ramón Ramos, es menos relevante, si no al contrario, supone una de las referencia más destacadas en este aspecto. Esta monografía supone el primer acercamiento biográfico, catalográfico y estético al autor, y se enmarca en un repaso que sirve "para dar una idea global de la actual música valenciana" (Ruvira, 1987: contraportada) desde mediados del siglo XX, con los compositores Francisco Llácer Pla (1918-2002) y Amando Blanquer (1935-2005) como primeras referencias, hasta la última generación de compositores valencianos existente en su fecha de publicación: 1987. En ella, en su capítulo IV, dedicado a aquella última generación de compositores valencianos, Ruvira, tras una breve introducción general, va tratando a los compositores de uno en uno: César Cano, Joan Cerveró, Rafael Mira, José Antonio Orts, para finalizar el capítulo con Ramón Ramos. Ruvira da inicio al apartado dedicado a Ramón Ramos con un breve relato biográfico, para seguidamente destacar de modo general alguna de las peculiaridades dialécticas que imperan en la música de Ramón Ramos, nombrando obras como ***Declinaciones*** (1973) [*H.O.* nº 01], ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 16], ***Pentáfono*** (1979) [*H.O.* nº 18], ***Y en el centro (había algo como) cuatro seres*** (1983) [*H.O.* nº 29], pero sin entrar en los detalles de un análisis profundo para cada obra en particular. Ruvira termina el apartado dedicado al compositor recogiendo un listado simple y parcial de obras, que empieza con ***Declinaciones*** (1973) [*H.O.* nº 01] y termina, lógicamente no pudiendo ir más allá, en ***Ricercare*** (1986) [*H.O.* nº 43]. Es conveniente advertir

[11] Nótese que a pié de página se especifican también los números de las páginas en las que el compositor Ramón Ramos es citado en cada una de las referencias bibliográficas revisadas que se presentan a continuación.

[12] Se hace referencia a Ramón Ramos en las páginas: 14, 145-6 y 177-183.

aquí, según mis investigaciones, de algunos errores detectados en los años asignados por Ruvira a algunos eventos biográficos y en la datación de algunas obras del autor, sin que ello desmerezca en absoluto el gran interés y la trascendencia de esta publicación respecto al testimonio dejado sobre Ramón Ramos.

Poco más tarde, y con un enfoque mucho más amplio –y también mucho más difuminado–, encontramos la *Historia de la música valenciana*, de José Climent (1989)[13], que presenta una aproximación al global de la historia de la música en Valencia, reflejando una visión panorámica que pretende abarcar desde los vestigios conservados de la antigüedad y el reinado en el siglo XIII de Jaume I, hasta las consideradas novísimas últimas generaciones de compositores a fecha de publicación del libro: 1989, entre los que cita muy de pasada a Ramón Ramos, incluyéndolo en el grupo de compositores que "inquietos, [...] buscan nuevas formas." (CLIMENT, 1989: 142-43). Es conveniente rectificar el año recogido por Climent para el nacimiento de Ramón Ramos, no siendo el 1950, si no el 1954.

Del mismo año que la anterior, pero siendo la primera referencia bibliográfica a nivel estatal en la que encontramos citado a Ramón Ramos, es la *Historia de la música española. 6. Siglo XX*, de Tomás Marco (1989)[14]. Monografía que se encuentra entre las más recientes historias de la música española de la segunda mitad del siglo XX, y todo un referente bibliográfico en la materia. La colección *Historia de la música española*…

> "[…] es una notable aportación al conocimiento de nuestro rico pero poco conocido patrimonio musical. [...] dirigido al gran público y a la generalidad de los profesionales de la música, [...]. El propósito de los autores ha sido ofrecer al lector, en un lenguaje claro, con rigor conceptual y documentación básica, las claves fundamentales que le permitan recorrer los caminos por los que ha discurrido la música española a lo largo del tiempo." (MARCO, 1989: contraportada).

[13] Se hace referencia a Ramón Ramos en las páginas: 142-143.
[14] Se hace referencia a Ramón Ramos en las páginas: 311, 347.

El volumen sexto, dedicado al siglo XX, arranca de los años inmediatamente precedentes a la Primera Guerra Mundial, dividiéndose en dos partes. Parte primera: Hasta la guerra civil, iniciando su estudio con Manuel de Falla (Cádiz, España, 1876 - Alta Gracia, Argentina, 1946); y Parte segunda: Desde la guerra civil, hasta un "segundo balance" en el que Marco da cuenta del más rabioso presente musical a fecha de su publicación: 1989. El volumen sexto, …

> "Aun sin pretender ofrecer, por obvias limitaciones de espacio, un catálogo exhaustivo de cuantos se han dedicado en España a la composición musical durante nuestro siglo, el volumen se ocupa de todos los músicos que han tenido una mínima proyección que haga presumir, aunque sea provisionalmente, su tratamiento futuro como material histórico." (MARCO, 1989: contraportada).

Marco se ocupa de Ramón Ramos en el capítulo 11, en el que trata por áreas de influencia y/o escuelas compositivas a los compositores españoles nacidos alrededor de 1960, concretamente en el apartado *B) De Actum a Ensems*, en referencia a Valencia. Aquí, como al resto de autores, le dedica a Ramón Ramos un párrafo, en el que da unos brevísimos apuntes biográficos, catalogándole como autor de importancia conectado con el grupo Ensems, y del que destaca su muy buena factura técnica (MARCO, 1989: 311), nombrando muy de pasada diferentes obras y su dialéctica musical general, pero sin entrar en detalles analíticos. También hallamos aquí, según mis investigaciones, algunos errores en los años asignados por Marco a algunos eventos biográficos, así como en la datación de algunas obras del autor.

También de 1989, ahora en forma de artículo, encontramos *La obra musical del compositor valenciano Ramón Ramos*, de Rosa María Espert (1989)[15], publicado en la revista *Música y Pueblo. Boletín informativo de la federación regional valenciana de Sociedades Musicales*, nº 56. El artículo es consecuencia de un trabajo realizado por Espert para las clases de Historia de la música, como alumna del Conservatorio de Música de Valencia: (ESPERT, 1987-88). En él Espert recoge un breve índice de obras del compositor y realiza una entrevista a Ramón

[15] Se hace referencia a Ramón Ramos en las páginas: 39-42.

Ramos centrada en las características generales de la estética y dialéctica musical del compositor, deteniéndose en algunas obras concretas para comentarlas muy superficialmente a nivel analítico, abordando cuestiones sobre la forma y los diferentes procedimientos compositivos empleados. Pese a la generalidad y la poca profundidad de su enfoque, el artículo de Espert supone el primer acercamiento con clara intención analítica a la obra de Ramón Ramos. También aquí hallamos, según mis investigaciones, algunos errores en los años asignados por Espert a la datación de algunas obras del autor, así como imprecisiones en el título y la instrumentación de alguna obra citada.

Gracias al programa *"Música 92"* desarrollado en la Comunidad Valenciana por la *Conselleria de Educació i Cultura de la Generalitat Valenciana,* con motivo de la celebración en España del *V Centenario del Descubrimiento de América* en 1992, se promovieron en Valencia una serie de importantes actividades relacionadas todas ellas con la música, entre las que también estuvo la publicación de monografías de temática musical.
Entre ellas encontramos la monografía *Compositores valencianos del siglo XX: del modernismo a las vanguardias,* de López-Chavarri (1992)[16]. En ella, López-Chavarri pretende, a modo de memoria, exponer de modo personal, a través de la revisión de su documentación particular y recuerdos, la labor de casi 100 años de música y músicos de Valencia, con el propósito de, en forma de legado y testigo, conservarlo para la historia. (LÓPEZ-CHAVARRI, 1992: 13-14). La referencia a Ramón Ramos aparece en el capítulo XIV, *Del Conservatorio a la electroacústica,* en el que de uno en uno va describiendo a los compositores de la última generación valenciana. Sobre Ramos nos da algunos apuntes biográficos, destacando su etapa de formación en el *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf, para pasar a destacar algunos vagos aspectos de la música de Ramón Ramos, como la sensibilidad literaria que muestra el compositor en alguna de sus obras. También nos recuerda los trabajos que, como profesor en el Conservatorio Superior de Valencia, realizaron sobre el compositor algunos de sus alumnos:

[16] Se hace referencia a Ramón Ramos en las páginas: 278-281.

Rosa María Espert (1987-88) y Vicente S. Marí (1990-91), o recogiendo literalmente sus propias notas al programa de mano para el estreno del ***Concierto para violoncello y orquesta*** (1991) [*H.O.* nº 54]. Todo ello sin entrar en profundas disertaciones musicales, e imperando en su escrito un tono muy prosaico en forma de memoria literaria casi descriptiva.

También gracias al programa *"Música 92"* encontramos la monografía *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, dirigida por Gonzalo Badenes Maso, dentro de la cual encontramos el capítulo *La música desde 1950 hasta la actualidad. Las nuevas tendencias musicales*, redactado por Josep Ruvira (1992)[17]. En este capítulo Ruvira hace un repaso a la trayectoria de los compositores que supusieron en Valencia las nuevas alternativas en música, como Carles Santos (Vinaroz, 1940), Llorenç Barber (Aielo de Malferit, 1948), José Luis Berenguer (Barcelona, 1940) formado en Valencia, y Javier Darias (Alcoy, 1946); para finalizar haciendo un repaso sobre las últimas generaciones de compositores, entre los que incluye a Rafael Mira (Argel, 1951), Ramón Ramos (Alginet, 1954), José Antonio Orts (Meliana, 1955), Enrique Sanz (Valencia, 1957), César Cano (Valencia, 1960), Joan Cerveró (Manises, 1961), y Ramón Pastor (Valencia, 1956). Ruvira hace un breve repaso a la biografía de Ramón Ramos, para luego ofrecernos una visión general de su estética musical, que sitúa entre el experimentalismo y las técnicas de vanguardia de las últimas décadas, apoyando el discurso en la referencia a obras del autor, como ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 16], ***Pentáfono*** (1979) [*H.O.* nº 18], ***El Exterminador*** [grupo] (1986) [*H.O.* nº 42], ***Ricercare*** (1986) [*H.O.* nº 43], ***Das aufwachen des Gregor Samsa*** (1989) [*H.O.* nº 51], ***Y en el centro (había algo como) cuatro seres*** (1983) [*H.O.* nº 29], ***Contra*** (1984) [*H.O.* nº 35], o el ***Concierto para violoncello y orquesta*** (1991) [*H.O.* nº 54], pero sin entrar en ningún caso en su análisis. Es conveniente advertir aquí, según mis investigaciones, de algunos errores detectados en los años asignados por Ruvira en la datación de algunas obras del autor.

[17] Se hace referencia a Ramón Ramos en las páginas: 413-414.

Un año más tarde encontramos la publicación de *Spanish Music in the Twentieth Century*, de Tomás Marco (1993)[18], que no es otra cosa que una revisión y una traducción al inglés publicada en Londres de su anterior monografía *Historia de la música española. 6. Siglo XX*, de 1989. Del mismo modo que en aquella, ahora aquí encontramos citado a Ramón Ramos en el capítulo 18, *The Recent Arrivals*. Se trata esta de la primera referencia bibliográfica de carácter internacional en la que encontramos recogido a Ramón Ramos.

En obras de referencia de la musicología académica encontramos una brevísima entrada de cuatro líneas dedicada a Ramón Ramos en el *Diccionario de la música y los músicos III (P-Z)*, de Mariano Pérez (2000)[19]. En ella se recoge, además del lugar y año de nacimiento, una descripción estética muy vaga, y cita tres obras del compositor. Es conveniente rectificar, según mis investigaciones, el lugar recogido por Pérez para el nacimiento de Ramón Ramos, no siendo Valencia, si no Alginet. Así como rectificar la imprecisión del título de su obra mal llamada *Leggero*, por el correcto: ***Leggiero*** (1978) [*H.O.* nº 14].

En otra obra de referencia de la musicología académica, esta de más relevancia que la anterior, encontramos una entrada dedicada al compositor: *Ramos Villanueva, Vicente Ramón*, de Josep Ruvira (2002)[20], como voz redactada por el musicólogo valenciano para el Volumen 9 del *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*, dirigido y coordinado por Emilio Casares Rodicio. Las informaciones expuestas en esta entrada están relacionadas directamente con la sección que el mismo Ruvira dedicó a Ramón Ramos en su monografía *Compositores contemporáneos valencianos* de 1987, y en su capítulo sobre *La música desde 1950 hasta la actualidad. Las nuevas tendencias musicales* como parte de la *Historia de la música de la Comunidad Valenciana* de 1992, ambas referencias ya abordadas anteriormente en este mismo apartado de nuestra Tesis Doctoral. Así pues, de modo sintético pero actualizado, Ruvira recoge brevemente

[18] Se hace referencia a Ramón Ramos en la página: 220.
[19] Se hace referencia a Ramón Ramos en la página: 85.
[20] Se hace referencia a Ramón Ramos en las páginas: 45-46.

algunos datos biográficos, para luego definir a grandes rasgos la dialéctica musical de Ramón Ramos, que explica como "intersectada por dos planos: el del experimentalismo y las técnicas de vanguardia de las últimas décadas del s. XX, por un lado, y el de un riguroso planteamiento técnico y analítico, que le vincula fuertemente a la tradición musical, por otro." (RUVIRA, 2002: 45), lo que apoya con el comentario somero de los procedimientos compositivos de algunas obras concretas del autor, como ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 16], ***Pentáfono*** (1979) [*H.O.* nº 18], ***El Exterminador*** [grupo] (1986) [*H.O.* nº 42], ***Ricercare*** (1986) [*H.O.* nº 43], ***Das aufwachen des Gregor Samsa*** (1989) [*H.O.* nº 51], ***Y en el centro (había algo como) cuatro seres*** (1983) [*H.O.* nº 29], ***Contra*** (1984) [*H.O.* nº 35], o el ***Concierto para violoncello y orquesta*** (1991) [*H.O.* nº 54], pero sin entrar en más profundidades analíticas. Ruvira finaliza la entrada con un listado actualizado de obras del autor por género musical, recogiendo desde ***Declinaciones*** (1973) [*H.O.* nº 01], hasta el 2001 con ***Codex Aureum*** (2001) [*H.O.* nº 76] o ***Poculum amoris*** [sinfónica] ([2001]) [*H.O.* nº 75]. Es conveniente advertir aquí, según mis investigaciones, de algunos errores detectados en alguno de los datos biográficos recogidos por Ruvira, así como en la precisión del título, la instrumentación y la datación de algunas obras recogidas en el listado final.

Encontramos una revisión integral de la música del periodo que nos ocupa específicamente centrada en el ámbito geográfico de influencia lingüística y cultural catalana, valenciana y balear: *La creació musical. Escoles i tendències: València*, de Marta Cureses de la Vega (2002)[21], que forma parte como capítulo integrante del volumen V de la extensa colección *Història de la música catalana, valenciana i balear. Volum V: De la postguerra als nostres dies*, coordinada por Xosé Aviñoa. Esta historia de la música en 10 volúmenes, centrada en la música catalana, valenciana y balear, se enfoca desde el convencimiento de que…

> "[…] aquesta música té entitat pròpia i que només des de l'aportació dels nombrosos estudiosos que en els darrers anys s'hi dediquen amb fermesa pot assolir el tractament adequat. [...] aquesta obra, primera a oferir una visió global de la nostra història de la música, des dels seus orígens fins a les

[21] Se hace referencia a Ramón Ramos en las páginas: 236, 245 y 268.

> manifestacions de música urbana més recent, és, a més, la més actualitzada i ambiciosa de les possibles." (AVIÑOA, 2002: solapa de sobrecubierta).

Por su parte, el volumen V, dedicado de manera diacrónica a la música desde la posguerra española hasta nuestros días, está dividido en dos bloques diferentes: "El primer s'ocupa de la vida de les associacions musicals i dels conjunts d'intèrprets que han alimentat l'activitat musical en aquests més de seixanta anys." (AVIÑOA, 2002: 9), abordando los ámbitos concertístico, coral y religioso, así como los movimientos de investigación historiográfica y musicológica. "La segona part del volum està dedicada a la creació musical, en especial aquella que, seguint les tendències artístiques del moment, procura obrir nous camins d'acord amb els moviments musicals internacionals als quals els països de parla catalana s'han incorporat en ple dret en aquest període." (AVIÑOA, 2002: 10), estableciendo períodos y escuelas, y destacando los hechos más significativos y los autores más importantes. Y concretamente, en el capítulo de Cureses dedicado a Valencia, se lleva a cabo un repaso diacrónico estableciendo períodos básicos y recogiendo los principales nombres en cada uno de ellos, desde los compositores de la posguerra valenciana, compositores valencianos del 50, compositores de los años setenta, hasta las nuevas expresiones de la composición valenciana, en donde el nombre de Ramón Ramos es destacado, recogido sucintamente junto a su año y lugar de nacimiento sin entrar en más detalles.

Y de la misma colección, en su volumen extra *Història de la música catalana, valenciana i balear. Volum XI: Cronologia universal*, coordinado igualmente por Xosé Aviñoa (2004)[22], se recoge en su cronología de eventos destacables la fecha completa y lugar precisos del nacimiento de Ramón Ramos.

En forma de vasto –también basto– abecedario enciclopédico encontramos *1000 Músicos Valencianos*, de Bernardo Adam Ferrero (2003)[23], en el que se hace un ingente inventariado de los músicos –compositores e intérpretes– valencianos de todos los tiempos. En referencia a Ramos, Adam recoge un brevísimo apunte biográfico de cuatro líneas y un catálogo de obras muy parcial, sobre el que hay

[22] Se hace referencia a Ramón Ramos en las páginas: 226 y 268.
[23] Se hace referencia a Ramón Ramos en las páginas: 21, 27, 50, 669-670.

que advertir que he detectado, según mis investigaciones, varias imprecisiones y errores en los títulos y los años de composición de algunas obras, del mismo modo que recoge varios títulos de supuestas obras del compositor que en realidad no lo son. No podemos afirmar que sea esta, al menos en lo que respecta a nuestro autor, una obra de referencia historiográfica de precisión y rigor.

Recogeremos aquí, simplemente a modo de aviso, la monografía *Orquesta de Valencia. 6 años de vida sinfónica. 1943-2003*, de Vicente Galbis (2004), para advertir sobre el dato recogido en la página 288 por Galbis, en el que adjudica erróneamente a Ramón Ramos el estreno de la obra *Ainulindale*, tratándose realmente de una obra del también compositor valenciano Ramón Pastor, y no de nuestro autor.

Con motivo del 25 aniversario del Festival Internacional de Música Contemporánea de Valencia ENSEMS, se publicó la monografía *1979 Ensems 2003: 25 años de música contemporánea*, de Josep Ruvira (2004)[24], en forma de recopilación testimonial y documental en torno al festival valenciano ENSEMS, basado en el trabajo académico inédito *ENSEMS, 25 años* de Estrella Estévez (2004)[25]. La monografía de Ruvira, en lo que respecta al compositor Ramón Ramos, resulta de enorme interés a nivel documental, por la recopilación de los programas íntegros acaecidos en las diferentes ediciones del festival ENSEMS desde su creación hasta el año 2003, en donde se pueden consultar todas las obras programadas del compositor y los detalles de los conciertos. Y a nivel testimonial, pese a no recogerse el testimonio directo de Ramón Ramos, también es muy ilustrativo por los escritos y entrevistas realizadas a aquellos que fueron de un modo u otro protagonistas de dicho festival, especialmente en las que se nombra y se reconoce la labor de Ramón Ramos como uno de los protagonista de este hecho musical de crucial importancia para la música contemporánea en Valencia. En este sentido quiero destacar los textos del propio Ruvira, y los testimonios, en

[24] Se hace referencia a Ramón Ramos en las páginas: 31, 49, 54, 77, 79, 83, 85, 90, 95-96 y 139-173.
[25] Se hace referencia a Ramón Ramos en las páginas: 39-42.

forma de entrevista, de Llorenç Barber, Manuel Galduf, y muy especialmente los de Joan Cerveró.

A modo de temático catálogo de bolsillo –por su reducido tamaño–, encontramos *El pianismo valenciano. Los compositores y las obras*, de Miguel Álvarez-Argudo (2005a)[26], en donde el pianista y docente valenciano, en su encomiable labor siempre en pro especialmente de la música valenciana contemporánea para piano, presenta aquí un breve, pero muy práctico, compendio de obras para piano solo, o solista, y sus compositores. Publicación que además va estrechamente ligada a la edición del CD grabado como pianista por el propio Miguel Álvarez-Argudo (2005b)[27], *Historia del pianismo valenciano: Miguel Álvarez-Argudo, Piano*, como complemento e ilustración sonora del libro. En el catálogo, que abarca obras para piano desde el siglo XVIII hasta nuestros días, se recoge una breve biografía de Ramón Ramos y se citan sin más las obras ***Armagedón*** (1985) [*H.O.* nº 38] y ***Touché*** (1994) [*H.O.* nº 60] del autor.

En otra obra de referencia de la musicología académica encontramos de nuevo otra entrada dedicada al compositor: *Ramos Villanueva, Vicente Ramón*, redactada por Josep Ruvira (2006)[28], como referencia recogida en el Volumen 2 del *Diccionario de la música valenciana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio. Esta entrada está basada casi literalmente en la anterior voz también redactada por el musicólogo valenciano para el *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*, Ruvira (2002), abordada ya anteriormente. La presente entrada no ofrece ninguna actualización a fecha de 2006 con respecto a la anterior del 2001, ni siquiera en su catálogo de obras, siendo básicamente una copia casi literal de la primera. Sirva pues para esta entrada, la advertencia que se hizo ya sobre algunos errores en la voz de 2002.

---

[26] Se hace referencia a Ramón Ramos en las páginas: 49, 59 y 71.

[27] Recoge la grabación de la obra ***Armagedón*** (1985) [*H.O.* nº 38] de Ramón Ramos en el CD2, pista 4.

[28] Se hace referencia a Ramón Ramos en las páginas: 332-333.

Siguiendo la misma línea cataloguística-pedagógica para piano que su anterior publicación, también encontramos *Aplicación pedagógica de la obra valenciana para piano* de Miguel Álvarez-Argudo (2007)[29], que tiene origen en su propia Tesis Doctoral homónima. Álvarez-Argudo clasifica ahora aquí la obra pianística de los compositores valencianos desde un punto de vista pedagógico, destacando las dificultades e intereses técnicos de cada obra, para su utilización progresiva por cursos en el aula, desde un nivel de iniciación hasta el grado superior de piano. De Ramón Ramos se recogen y se clasifican pedagógicamente las obras ***Armagedón*** (1985) [*H.O.* nº 38] y ***Touché*** (1994) [*H.O.* nº 60], que sitúa para su estudio en el nivel *8. Obras de Nivel Virtuosista*.

Otra referencia de estimable relevancia en la que encontramos nombrado a Ramón Ramos es *Historia cultural de la música*, de Tomás Marco (2008)[30]. Aquí Marco pretende ir más allá de una simple historia de la música, para amalgamar ésta con una visión general a través de la historia y los acontecimientos relevantes de las civilizaciones, las sociedades, hablando de la política, de otros campos de la cultura, la ciencia, el pensamiento y cualquier otra disciplina intelectual, etc…, desde el nacimiento de la música, hasta la actualidad. De este modo, en el penúltimo capítulo del libro, *XLVII Interculturalidad y globalización*, cuyo comienzo sitúa en el inicio del posmodernismo, entre 1989-1991, habla de la situación histórica mundial, destacando las transformaciones que sufren las diferentes naciones a nivel social y político, y los acontecimientos históricos que llevan al mundo hacia la globalización. Musicalmente, Marco analiza la estética imperante en las diferentes naciones, citando a sus compositores más relevantes y representativos. Haciendo lo propio al ilustrar la situación española, en una rapidísima visión de la música en Valencia, destaca nombres de interés como César Cano, Rafael Mira, Emilio Calandín, Andrés Valero, Joan Cerveró y Ramón Ramos, del que dice que "muestra una gran solidez" (MARCO, 2007: 976), y nombra obras como ***Das aufwachen des Gregor Samsa*** (1989) [*H.O.* nº

[29] Se hace referencia a Ramón Ramos en las páginas: 45 y 56.
[30] Se hace referencia a Ramón Ramos en la página: 976.

51], ***Concierto para violoncello y orquesta*** (1991) [*H.O.* nº 54] y ***Diferencias sobre Doktor Faustus*** (1992) [*H.O.* nº 56].

Ya de publicación más recientemente encontramos *La música en la Comunidad Valenciana desde la instauración de la democracia a la actualidad,* de Rodrigo Madrid (2012)[31], como episodio perteneciente al *Volumen I* de la monografía *Los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo*, de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Madrid realiza un repaso por la música valenciana a partir de la instauración de la democracia en España, en la que bajo el título del apartado *Las corrientes musicales de vanguardia* cita en primer lugar a los compositores valencianos que empezaron a desarrollar su labor artística en el segundo tercio del siglo XX, como Carles Santos, Llorenç Barber, Eduardo Montesinos, José Luis Berenguer y Javier Darias. Tras esta primera generación, hace reseña de la nueva hornada de compositores, citando a Rafael Mira, Ramón Ramos, José Antonio Orts, Enrique Sanz, Emilio Calandín, Gregorio Jiménez, César Cano y Joan Cerveró. Sobre Ramón Ramos, Madrid presenta primeramente una breve reseña biográfica (en la que asevera que en Alemania el autor se interesa especialmente por la música electrónica, lo cual, según nuestras investigaciones, no es del todo correcto), para luego dar una brevísima pincelada sobre su estética musical (pincelada que ya encontramos recurrentemente en las anteriores publicaciones de Ruvira), lo cual no aportar nada nuevo a lo ya dicho en publicaciones anteriores. El capítulo finaliza con unos últimos apartados dedicados a la música Pop y Rock, canción ligera y la Cançó en Valencia.

Yo mismo he ido adelantando algunos resultados iniciales de las investigaciones desarrolladas sobre diversos temas relacionados con el compositor, en diversas publicaciones propias y colaboraciones, publicadas en revistas y monografías especializadas. Como el *Análisis de "Poculum Amoris" para coro y orquesta de Ramón Ramos Villanueva*, Oltra (2013a)[32], en forma de amplio artículo de colaboración publicado en la revista *Espacio sonoro: Revista de música actual*, nº

[31] Se hace referencia a Ramón Ramos en la página: 115.
[32] La referencia está completamente dedicada a la figura y música de Ramón Ramos.

29, en el que, en las más de cien páginas del artículo, se analizan exhaustivamente los contornos y la partitura de esta obra del autor. Este artículo propio supone la primera publicación en abordar desde un enfoque exhaustivo y con profundidad el análisis de la música de Ramón Ramos. También las notas al programa *Llanto por una ausencia*, Oltra (2013b), sobre la obra homónima del compositor, publicada en las páginas 20-21 del programa de mano general *ensems, 35º Festival Internacional de Música Contemporánea, La idea del norte, 2013, 29/05-02/06*, ENSEMS (2013), en la que se comentan brevemente las características de la obra. Y el emotivo artículo conmemorativo *Ramón Ramos, en el recuerdo*, Oltra (2013c), publicado en las páginas 22-25 del mismo programa de mano general, ENSEMS (2013), en el que se hace un repaso por la biografía, trayectoria y legado del compositor valenciano. Todos estos trabajos confluyeron en la consecución de mi propia Tesis Fin de Máster: *Biografía, catalogación de obra y aproximación al lenguaje musical del compositor valenciano D. Vicente Ramón Ramos Villanueva (1954-2012)*, Oltra (2013d), que, como ya he explicado al inicio de este punto *3. Estado de la cuestión*, supone el antecedente directo de la presente Tesis Doctoral.

Del compositor, saxofonista improvisador y escritor Josep Lluís Galiana (2014)[33] encontramos *La emoción sonora*, que, en forma de recopilación de escritos musicales, críticas, entrevistas, reseñas y artículos en tono divulgativo publicados por el autor –también algunos inéditos– entre 1992 y 2012, supone un testigo directo de la más reciente época de la música valenciana en torno a la creación electroacústica, la improvisación libre, el arte sonoro y la música experimental. Entre estos numerosos escritos musicales se relatan algunas de las actividades de Ramón Ramos como compositor, así como los artículos obituarios dedicados ya a su memoria.

En la revista de carácter divulgativo y gratuita editada por el Ayuntamiento de Alginet (Valencia), *Aljannat: Revista d'Estudis Locals*, número V, publicada en el pueblo natal del compositor, encontramos el artículo homenaje de Josep Lozano

[33] Se hace referencia a Ramón Ramos en las páginas: 31, 39, 46, 118-9, 137-8, 271.

(2014)[34], *Ramón Ramos, compositor*, que presenta una biografía, un listado de obras y una recopilación de apuntes y notas de prensa sobre conciertos, estrenos y grabaciones de obras del autor.

El artículo, cuya confección coincidió con la finalización de mi Tesis Fin de Máster, gracias a la colaboración entre su autor y yo, se nutre de una aportación documental consistente en datos compartidos procedentes de la biografía y catálogo de mi propia Tesis Fin de Máster, *Biografía, catalogación de obra y aproximación al lenguaje musical del compositor valenciano D. Vicente Ramón Ramos Villanueva (1954-2012)*, (Oltra, 2013d), haciéndose en el artículo debida referencia a mis investigaciones, mediante citas y notas a pié de página (p. 111, 119, 125, y 133), e incluyendo mis investigaciones como referencias bibliográficas consultadas, en la bibliografía del artículo (p. 135).

La presentación oficial de la publicación, dedicada en su conjunto en especial al mundo de la música en la localidad y su comarca, tuvo lugar el 29 de enero de 2015 en la Casa de Cultura de Alginet, y contó con las intervenciones de los escritores Josep Lozano –autor del artículo dedicado a Ramón Ramos– y Alan Greus, el músico Artur Escutia y el regidor de Cultura i alcalde de Alginet, Jesús Boluda. El acto contó con la asistencia de familiares de Ramón Ramos, con la presencia destacada del hijo mayor del compositor de Alginet, Carlos Ramos Bosch.

[34] Artículo íntegramente dedicado a Ramón Ramos, en las páginas 111-136 de la revista.

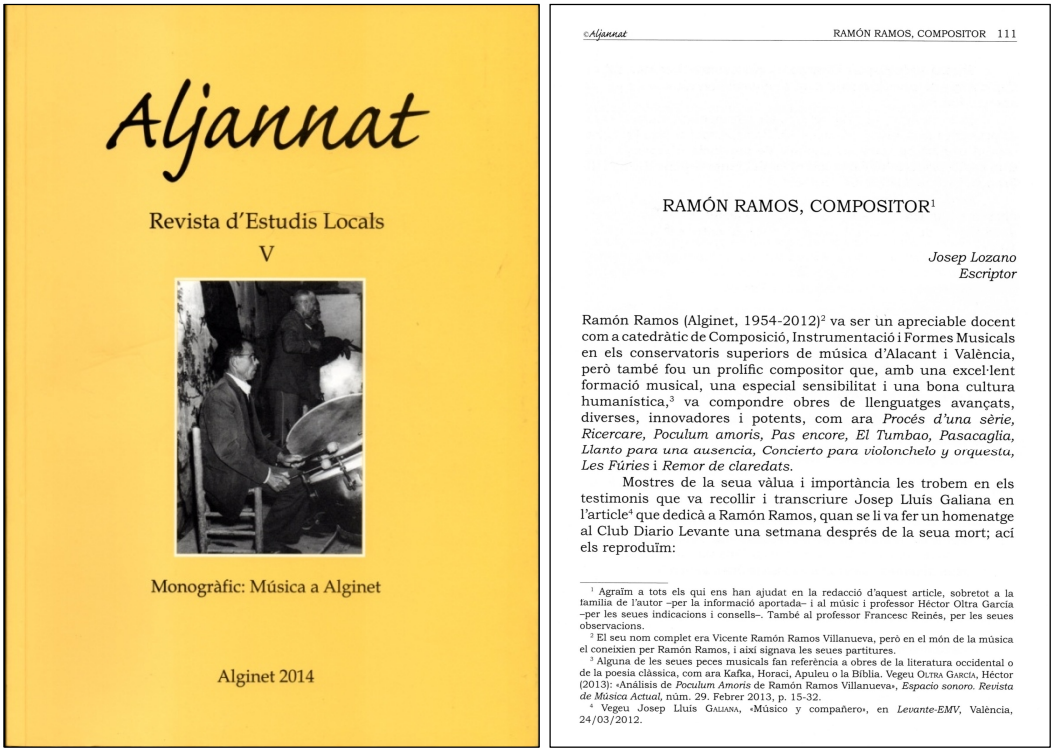


Fig. 2. *Portada de la revista y primera página del artículo de Josep Lozano (2014: 111), en "Aljannat: Revista d'Estudis Locals, número V".*
©Ayuntamiento de Alginet y Josep Lozano.

Y como ultimísimas publicaciones encontramos:

Escritos desde la intimidad, de Josep Lluís Galiana (2016)[35], que, al igual que su anterior publicación de 2014, *La emoción sonora*, supone un extenso retrato de la actividad musical valenciana realizado a partir de la recopilación de escritos del autor en formato de conversaciones, artículos de opinión, notas, reseñas y críticas musicales, publicados desde el año 1991 hasta el 2012, y donde se recogen puntualmente algunas de las actividades del compositor Ramón Ramos.

Y *Piano español. Compositores. Obras*, de Miguel Álvarez-Argudo (2016)[36]. A modo de catálogo temático, el pianista y docente valenciano, de nuevo, en la línea de publicaciones previas como *El pianismo valenciano. Los compositores y las*

[35] Se hace referencia a Ramón Ramos en las páginas: 65-66, 150, 261-2, 319-20 y 362.
[36] Se hace referencia a Ramón Ramos en las páginas: 41, 51, 57, 73 y 89.

obras (2005)[37], o *Aplicación pedagógica de la obra valenciana para piano* (2007)[38], en su encomiable labor pianística y pedagógica en pro de la música española y valenciana para piano, con la intención de suponer un dossier de trabajo que motive a la práctica y difusión, presenta un manual-guía en el que se exponen mapas conceptuales de las diferentes épocas musicales desde el período barroco hasta nuestros días, listados cronológicos, alfabéticos y geográfico de autores y obras, y mapas lineales de tiempo. En ellos se recogen las obras ***Armagedón*** (1985) [*H.O.* nº 38] y ***Touché*** (1994) [*H.O.* nº 60] de Ramón Ramos.

3.3. Ramón Ramos en la historiografía musical:

Pasaré ahora a examinar el estado de la cuestión que se extrae de la revisión de la bibliografía existente, de la cual muchas referencias han sido ya mencionadas y comentadas en el apartado anterior *3.2. Contexto: La música española y valenciana a finales del siglo XX y principios del siglo XXI*. A continuación entraré a revisar minuciosamente el tratamiento que la historiografía musical ha hecho de la figura del compositor Ramón Ramos, analizando cuantitativa y cualitativamente la atención que prestan específicamente a cada uno de los diferentes planos planteados sobre el autor en mi investigación: biografía, catalogación, y análisis estético musical.

3.3.1. Sobre la biografía del autor:

En lo que respecta al tratamiento concreto de la biografía de Ramón Ramos en los antecedentes bibliográficos, no existen publicaciones dedicadas exclusivamente a la figura del autor en las que se aborde su biografía de manera particular, detallada y completa, limitándose éstas a exponer breves referencias generales sobre la vida del autor, y especialmente sobre su formación musical.

He observado que las publicaciones que incluyen alguna referencia biográfica muestran cualitativamente de manera sistemática una sucinta relación de datos

[37] (ÁLVAREZ-ARGUDO, 2005a).
[38] (ÁLVAREZ-ARGUDO, 2007).

básicos, que a menudo son expuestos recurrentemente, incluso en ocasiones, de modo literal entre ellas.

Podemos encontrar diversas referencias a la biografía de Ramón Ramos en fuentes de distinta naturaleza, que a continuación detallaré señalando también cuantitativamente el número de palabras, para reflejar y tener una perspectiva del grado de desarrollo de la biografía en cada una de ellas:

-<u>En monografías de temática artística y/o musical:</u>

(Enfocadas de modo general al arte, a la música y/o a compositores del siglo XX en España, y también más concretamente en la Comunidad Valenciana)

RUVIRA (1987: 177-178) = 343 palabras.

MARCO (1989: 311) = 32 palabras.

LÓPEZ-CHAVARRI (1992: 278) = 207 palabras.

RUVIRA (1992: 413-414) = 176 palabras.

MARCO (1993: 220) = 32 palabras.

MADRID (2012: 115) = 94 palabras.

-<u>En diccionarios y catálogos de autores:</u>

(Dedicados a la música y/o compositores españoles, y también específicamente de la Comunidad Valenciana)

KLUGHERZ (1998: 63) = 41 palabras.

PÉREZ (2000: 85) = 13 palabras.

RUVIRA (2002: 45-46) = 163 palabras.

ADAM (2003: 669) = 55 palabras.

ÁLVAREZ-ARGUDO (2005a: 71) = 43 palabras.

RUVIRA (2006: 332-333) = 166 palabras.

-<u>En trabajos académicos de investigación:</u>

MARÍ (1990-91: 1)[39] = 28 palabras.

FAYOS (2006: 4-6)[40] = 721 palabras.

FONTCUBERTA (2006: 4-5)[41] = 360 palabras.

OLTRA (2007: 8)[42] = 176 palabras.

OLTRA (2012: 8)[43] = 176 palabras.

OLTRA (2013d: 27-66)[44] = 14.627 palabras.

TUR (2013: 19)[45] = 56 palabras.

ANTEQUERA (2014: 411)[46] = 112 palabras.

-<u>En prensa - revistas - noticiarios:</u>

CHARLES (1995: 41) = 33 palabras.

GALIANA (2000: 71) = 92 palabras.

INSTITUTO VALENCIANO (2001: en línea) = 108 palabras.

CRUZ DE CASTRO (2012: 1-3)[47] = 766 palabras.

GALIANA (2012a: en línea) = 127 palabras.

GALIANA (2012b: en línea) = 219 palabras.

OLTRA (2013a: 8) = 176 palabras.

LOZANO (2014: 113-124)[48] = 2.782 palabras.

---

[39] Trabajo de clase consagrado a Ramón Ramos. Inédito.

[40] Trabajo de Investigación Fin de Carrera consagrado a Ramón Ramos. Inédito.

[41] *Ídem.*

[42] *Ídem.*

[43] *Ídem.*

[44] *Biografía, catalogación de obra y aproximación al lenguaje musical del compositor valenciano D. Vicente Ramón Ramos Villanueva (1954-2012).* Tesis Fin de Máster Universitario en Música realizada por Héctor Oltra García (autor de la presente Tesis Doctoral), defendida en la *Universitat Politècnica de València* en septiembre de 2013, y que supone el antecedente directo de la presente Tesis Doctoral. (Véase *3.1. Mi propia Tesis Fin de Máster como antecedente directo: OLTRA, 2013d*).

[45] Tesis Fin de Máster Universitario en Música realizada por Andrea Tur Palomares en la *Universitat Politècnica de València*, en septiembre de 2013. Inédito.

[46] Tesis Doctoral basada en la catalogación y análisis de las técnicas extendidas en el violín en las composiciones de los últimos 30 años del ámbito musical español.

[47] *Ramón Ramos "Billy el niño" (Alginet 1954-2012).* Escrito inédito de 3 páginas, en forma de artículo biográfico y reflexivo, redactado para una publicación colectiva en homenaje póstumo a Ramón Ramos, que no se llegó a publicar. Firmado en México, julio de 2012.

[48] Estudio realizado por el escritor Josep Lozano Lerma para *Aljannat. Revista d'Estudis Locals, V. Monogràfic: Música a Alginet* en 2014, con mi colaboración y la facilitación de algunos de los datos cosechados durante las investigaciones para mi Tesis Fin de Máster (OLTRA, 2013d) y

-<u>En partituras:</u>

(En las que la biografía del autor figura como texto suplementario)

RAMOS (2002a: 99) = 322 palabras.

RAMOS (2004a: 83) = 88 palabras.

-<u>En CDs:</u>

(En cuyos libritos adjuntos se hace referencia a la biografía del autor como texto complementario)

ARDITI STRING QUARTET (2000: 12) = 20 palabras.

-<u>En programas de mano de concierto:</u>

(En cuyo repertorio se interpretaba alguna obra de Ramón Ramos y venía reflejado algún apunte biográfico sobre el autor)

AYUNTAMIENTO DE VALENCIA (1985: [s.p.]) = 304 palabras.

FUNDACIÓN JUAN MARCH (1987: 16) = 95 palabras.

JUNTA DE COMUNIDADES (1987: 16) = 95 palabras.

CENTRE DRAMÀTIC (1989: 16) = 258 palabras.

ENSEMS (1991: 22-23) = 223 palabras.

PALAU DE LA MÚSICA (1991: 11) = 141 palabras.

ENSEMS (1995: tríptico) = 133 palabras.

ENSEMS (1996: 77) = 125 palabras.

ENSEMS (1998: 84) = 99 palabras.

ENSEMS (2000: 30) = 116 palabras.

BIENAL DE VALENCIA (2001: 2-3) = 121 palabras.

ENSEMS (2001: 20) = 117 palabras.

ENSEMS (2002: 66) = 89 palabras.

FUNDACIÓN JUAN MARCH (2002a: 38) = 323 palabras.

ENSEMS (2003: 38) = 89 palabras.

ENSEMS (2004: 73) = 89 palabras.

---

los meses posteriores dedicados ya a la presente Tesis Doctoral, en calidad de difusión de resultados durante la fase de elaboración.

ENSEMS (2005: 24) = 92 palabras.

ENSEMS (2006: 42, 85) = dos biografías idénticas de 89 palabras.

ENSEMS (2009: 51) = 92 palabras.

ENSEMS (2012: 56) = 99 palabras.

ENSEMS (2013: 19) = 94 palabras.

OLTRA (2013c: 22-25)[49] = 1.770 palabras.

ENSEMS (2014: 61) = 96 palabras.

-Información en línea:

FUNDACIÓN JUAN MARCH (2002b: en línea) = 323 palabras.

Obviando como antecedentes mi propia Tesis Fin de Máster (OLTRA, 2013d: 27-66), mi propio artículo para Ensems (OLTRA, 2013c: 22-25) y el artículo de Lozano (2014: 113-124) basado en algunos datos extraídos en cooperación directamente de nuestro TFM[50], se observa que en la bibliografía y fuentes existentes previas al inicio de mis propias investigaciones, las biografías abarcan hasta el máximo de 766 palabras en Cruz de Castro (2012: 1-3), o las 721 palabras que encontramos en Fayos (2006: 4-6), teniendo en cuenta que además ambas entradas se tratan de literatura gris, no editadas ni publicadas.

Ello es significativo del escaso desarrollo al que se encuentra sometido el estudio y la investigación del perfil biográfico del autor, lo que pone de manifiesto la necesidad de abordar en profundidad dicho estudio biográfico para comprender mejor las circunstancias vitales que envolvieron al autor y acompañaron y condicionaron el desarrollo de su labor artística.

[49] Se trata de un escrito publicado en el programa de mano general del XXXV Festival ENSEMS (ENSEMS, 2013), que me fue encargado por Joan Cerveró, director del festival, con motivo de mis investigaciones para el presente Trabajo Fin de Máster, y en memoria de Ramón Ramos en el primer aniversario de su fallecimiento, titulado *Ramón Ramos, en el recuerdo*. El escrito adelanta ya algunos de los aspectos fruto de mis investigaciones y expone datos biográficos y de catalogación inéditos hasta el momento.

[50] (Véase nota al pié nº 48).

3.3.2. Sobre la catalogación de obra del autor:

En cuanto a la catalogación de la obra de Ramón Ramos en la historiografía musical, no encontramos en la bibliografía existente un catálogo riguroso de su producción que ofrezca un listado completo y detallado de sus obras.

Dada la escasa atención de la bibliografía musical al asunto de la catalogación de obras de nuestro autor, en su defecto y como compensación plasmaré aquí todas las referencias a sus obras, procedentes de fuentes de distinta naturaleza, bien sea en forma de catálogo, como recogido de obras dentro de otros catálogos, como listado parcial o como simples citaciones contextuales de las obras del autor. Señalaré también el número de obras recogidas, para reflejar y tener una perspectiva del grado de desarrollo de la catalogación de las obras de Ramón Ramos en cada una de ellas:

-En monografías de temática musical:

(Enfocadas de modo general a la música y/o compositores del siglo XX en España, y más concretamente en la Comunidad Valenciana)

RUVIRA (1987: 183) = catálogo de 16 obras.

MARCO (1989: 311) = catálogo de 11 obras.

LÓPEZ-CHAVARRI (1992: 278-281) = cita 14 obras.

RUVIRA (1992: 413-414) = cita 9 obras.

MARCO (1993: 220) = catálogo de 11 obras.

GALBIS (2004: 288) = cita 1 obra[51].

RUVIRA (2004: completo) = cita 14 obras.

MARCO (2008: 976) = listado de 4 obras.

-En diccionarios y catálogos de autores:

(Dedicados a compositores españoles, y también específicamente de la Comunidad Valenciana)

KLUGHERZ (1998: 63)[52] = 1 obra.

[51] Advertir que precisamente la única obra citada atribuida a Ramón Ramos, no es del compositor. Se trata pues de un error de autoría, por lo que dicha referencia no recoge realmente ninguna obra del autor.

PÉREZ (2000: 85) = listado de 3 obras.

RUVIRA (2002: 46) = catálogo de 32 obras.

ADAM (2003: 670) = catálogo de 21 obras[53].

ÁLVAREZ-ARGUDO (2005a: 49)[54] = recoge 2 obras.

ÁLVAREZ-ARGUDO (2007: 45)[55] = recoge 2 obras.

RUVIRA (2006: 333) = catálogo de 32 obras.

ÁLVAREZ-ARGUDO (2016: 41, 51, 57)[56] = recoge 2 obras.

-<u>En trabajos académicos de investigación:</u>

(Advertir que muchos de los trabajos revisados a continuación son literatura gris)

ESPERT (1987-88: 4)[57] = catálogo de 16 obras.

MARÍ (1990-91: 1-2)[58] = cita 5 obras.

ESTÉVEZ (2004: completo)[59] = recoge 13 obras diferentes.

ANTONOV (2005: 76)[60] = recoge 1 sola obra.

GARCÍA TORRELLES (2005: 620)[61] = recoge 1 sola obra.

FAYOS (2006: completo)[62] = cita 17 obras.

FONTCUBERTA (2006: 6-11)[63] = catálogo de 56 obras.

OLTRA (2007: completo)[64] = cita 12 obras.

OLTRA (2012: completo)[65] = cita 12 obras.

OLTRA (2013d: 140-217)[66] = catálogo de 68 obras.

---

[52] Dedicado al catálogo de obras para violín o viola de compositores españoles, entre 1900 y 1997. Únicamente recoge la obra ***D'Amore*** (1978) [*H.O.* nº 12] para viola sola.
[53] Dedicado al catálogo de obras de compositores valencianos.
[54] Dedicado al catálogo de obras para piano de compositores valencianos.
[55] *Ídem.*
[56] Dedicado al catálogo de obras para piano de compositores españoles.
[57] Trabajo de clase consagrado a Ramón Ramos. Original de la publicación ESPERT (1989: 39-42).
[58] Trabajo de clase consagrado a Ramón Ramos. Inédito.
[59] Tesis de Máster dedicada a la programación de los conciertos del Festival Internacional de Música Contemporánea de Valencia ENSEMS durante sus primeros 25 años, de 1979 a 2003.
[60] Tesis dedicada al catálogo de obras para violonchelo del siglo XX.
[61] Tesis doctoral dedicada a las sonatas para viola y piano de compositores españoles del siglo XX.
[62] Trabajo de Investigación Fin de Carrera consagrado a Ramón Ramos. Inédito.
[63] *Ídem.*
[64] *Ídem.*
[65] *Ídem.*

ANTEQUERA (2014: 134-222)[67] = cita 3 obras.

-<u>En prensa - revistas - noticiarios:</u>

CANO (1986: 61-62) = cita 5 obras.

ESPERT (1989: 39) = catálogo de 16 obras.

GALIANA (2000: 71) = cita 4 obras.

GALIANA (2012c: en línea) = cita 2 obras.

OLTRA (2013a: completo) = cita 12 obras.

LOZANO (2014: 125-128)[68] = catálogo de 51 obras.

-<u>Información en línea:</u>

LIST (2013: en línea)[69] = recoge 1 sola obra.

-<u>En programas de mano de concierto:</u>

OLTRA (2013c: 23-24)[70] = cita 31 obras.

Obviando como antecedentes mi propia Tesis Fin de Máster (OLTRA, 2013d: 27-66), mi propio artículo para Ensems (OLTRA, 2013c: 23-24) y el artículo de Lozano (2014: 113-124) basado en algunos datos extraídos en cooperación directamente de mi propio TFM[71], observamos que en la bibliografía y fuentes existentes previas al inicio de nuestras propias investigaciones, los catálogos abarcan hasta el máximo de 56 obras que encontramos en Fontcuberta (2006: 6-11), que además se trata de literatura gris. Todos estos catálogos o listados,

---

[66] *Biografía, catalogación de obra y aproximación al lenguaje musical del compositor valenciano D. Vicente Ramón Ramos Villanueva (1954-2012).* Tesis Fin de Máster Universitario en Música realizada por Héctor Oltra García (autor de la presente Tesis Doctoral), defendida en la *Universitat Politècnica de València* en septiembre de 2013, y que supone el antecedente directo de la presente Tesis Doctoral. (Véase *3.1. Mi propia Tesis Fin de Máster como antecedente directo: OLTRA, 2013d*).

[67] Tesis Doctoral basada en la catalogación y análisis de las técnicas extendidas en el violín en las composiciones de los últimos 30 años del ámbito musical español.

[68] (Véase nota al pié nº 48).

[69] Artículo en línea que muestra una amplia lista de composiciones escritas para viola, ordenada alfabéticamente por el apellido del compositor, y donde encontramos referenciada la obra ***D'Amore*** (1978) [*H.O.* nº 12] para viola sola de Ramón Ramos.

[70] (Véase nota al pié nº 49).

[71] (Véase nota al pié nº 48).

además de ser parciales, se limitan a reflejar de cada obra únicamente su título y el año de composición, y como excepción una escasa minoría llega a incluir la instrumentación general de cada obra. Ello es reflejo de la escasa atención de la bibliografía existente al catálogo del compositor, lo que hace necesario una investigación profunda sobre el elenco de la obra del autor, que establezca un catálogo completo y que incluya y amplíe los detalles en los datos de cada obra.

3.3.2.1. Situación del elenco de partituras del autor. *Archivo Digital*:

El elenco físico de las partituras de Ramón Ramos se encuentra, en situación previa a las presentes investigaciones, en un estado de serio riesgo que lo aboca a una situación de dispersión y posible extravío.

Es constatable el hecho de que Ramón Ramos no llevó en vida ni un control riguroso de su propia producción musical ni configuró un archivo físico completo, ordenado y catalogado de sus propias partituras y materiales de trabajo, lo que se confirma en la no existencia en su domicilio de un archivo personal de estas características. Los detonantes de esta situación los podemos encontrar en factores que tiene que ver con la personalidad y la biografía del autor, y que recalan principalmente en el particular carácter de Ramón Ramos (algo bohemio, desprendido, implacablemente autocrítico y que restaba importancia a su propia obra), en sus acontecimientos personales (varias mudanzas de domicilio, especialmente en sus últimos años), y en las vicisitudes vitales (su enfermedad de Alzheimer y la paulatina pérdida de memoria y facultades). Factores, todos ellos, que pudieron ser detonantes de la situación en la que se encontró el elenco físico de su obra y partituras al inicio de abordar las presentes investigaciones.

Esta situación en la que se ha encontrado el material físico de partituras del autor incide en la urgente necesidad de velar por la pervivencia del elenco de obras del compositor Ramón Ramos, objetivo que justifica y se materializará en la presente Tesis Doctoral mediante la creación de un *Archivo Digital* de la obra de Ramón Ramos que pueda recuperarla de su extravío, favorecer su conservación y aunarla de su dispersión.

3.3.3. Sobre el análisis musical de la obra del autor:

En cuanto al estudio concreto de los procedimientos compositivos y del lenguaje musical de Ramón Ramos, encontramos muy escasas referencias bibliográficas, y aquellas que lo abordan lo hacen con poca profundidad analítica.

El primer acercamiento analítico a la obra de Ramón Ramos se produce en un sucinto y poco profundo pero interesante artículo del compositor César Cano (1986: 61-70) en la revista *Estudios Musicales* nº 3, publicada en 1986 por el Conservatorio Superior de Música de Valencia.

En los años inmediatamente posteriores también surgen algunas otras aproximaciones analíticas al lenguaje del autor. Según escribe López-Chavarri (1992: 279):

> "El músico de Alginet es destinatario de un trabajo sustancioso en el libro de Ruvira del IVEI [72] [73], pero también debo recomendar otros que arrojan luz sobre la evolución, estética, procedimientos, etc., de este compositor; por ejemplo el de mi alumna Rosa María Espert en "Música y Pueblo" (n.° 56) [74] y otro, inédito, de Vicente S. Mari Bosch, sobre su obra "Konzert"[75]".

Como viene a reflejar López-Chavarri (*op. cit.*), a lo poco existente publicado sobre el análisis del lenguaje musical y de obras del autor, se añade un capítulo de la monografía de Ruvira (1987: 177-183), y el artículo de Espert (1989: 39-42) en la revista *Música y Pueblo*.

Publicado poco después de la monografía de López-Chavarri (1992), también encontramos en la revista *Tradama* un breve artículo que nos aproxima muy superficialmente a la obra ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 16], publicado por Charles (1995: 40-41).

Y a ello hay hoy que añadir la publicación de un artículo de mi autoría, en la revista en línea *Espacio Sonoro - Revista de música actual*, nº 29, febrero de 2013, que versa sobre mi propio Trabajo de Investigación Fin de Carrera de Composición, en el que realicé un análisis musical amplio y exhaustivo de la obra ***Poculum amoris*** [sinfónica] ([2001]) [*H.O.* nº 75] para orquesta y coro, de

---

[72] *Institució Valenciana d'Estudis i Investigació.*
[73] Se refiere a (RUVIRA, 1987).
[74] Se refiere a (ESPERT, 1989).
[75] Se refiere a (MARÍ, 1990-91), sobre la obra ***Konzert*** (1987) [*H.O.* nº 45]. Inédito.

Ramón Ramos: Oltra (2013a). Esta supone, pues, la primera referencia publicada que aborda un estudio técnico realmente profundo y analíticamente disectivo de la música de Ramón Ramos.

Para encontrar más estudios centrados y que aborden un análisis más profundo del lenguaje musical de Ramón Ramos tendremos que irnos a la literatura gris, académica, no publicada, en donde encontramos, como primerísimas referencias, un par de trabajos de clase elaborados para el Conservatorio de Música de Valencia: los nombrados por López-Chavarri (1992: 279), uno realizado por Rosa María Espert Espert (1987-88), que resulta ser el trabajo original posteriormente publicado como Espert (1989), y otro "de Vicente S. Marí Bosch, sobre su obra "Konzert"" (LÓPEZ-CHAVARRI, 1992: 279), en referencia a otro trabajo de clase de Marí Bosch (1990-91), ambos realizados para las clases de Historia de la música y Estética musical del profesor Eduardo López-Chavarri Andújar.
Ya posteriormente encontramos los Trabajos de Investigación Fin de Carrera de Fayos (2006), Fontcuberta (2006), y los míos propios: Oltra (2007) realizado para el fin de carrera de Composición, y Oltra (2012) realizado para el fin de carrera de Dirección de Orquesta. Y para finalizar, mi propia Tesis Fin de Máster, Oltra (2013d), antecedente y base de la presente Tesis Doctoral.
Posteriormente encontramos la Tesis Fin de Máster de Tur (2013) y la Tesis Doctoral de Antequera (2014), en las que, sin suponer el centro de las mismas, ambas tocan tangencialmente con cierto interés analítico la música de Ramón Ramos.
Todos estos trabajos enclavados en la literatura gris están enfocados al análisis, en mayor o menor medida exhaustivo, de diferentes obras o aspectos de la música de Ramón Ramos.

Como vemos, el análisis de los procedimientos compositivos y del lenguaje musical de Ramón Ramos se limita a un mínimo número de obras, en muchas de las cuales el análisis que presentan es muy sucinto y superficial, a excepción de los trabajos académicos que tienen como figura central a Ramón Ramos, como los de Marí (1990-91), Fayos (2006), Fontcuberta (2006) y Oltra (2007; 2012;

2013d), que precisamente son aquellos no publicados, quedando de este modo muy limitada su posible divulgación. Por ello se hace necesaria la investigación de este plano del compositor, para así profundizar en su lenguaje musical, con el objetivo de que sea alumbrado y puesto en conocimiento de la comunidad musical, y así la experiencia y técnica compositiva del autor puedan servir de estímulo a los presentes y futuros compositores.

3.3.3.1. Relación descriptiva de los estudios analíticos precedentes:

Tras investigarse el estado de la cuestión del plano analítico de Ramón Ramos, a continuación se listan y se describen los enfoques de cada uno de los diferentes trabajos analíticos existentes hasta la actualidad que versen sobre el lenguaje musical del compositor, indicando además sus referencias editoriales.

-Estudios publicados en monografías:

RUVIRA (1987: 177-183) = "La última generación de compositores valencianos: Ramón Ramos". Publicado en la monografía *Compositores contemporáneos valencianos*.

> Josep Ruvira habla en términos muy generales del lenguaje musical compositivo y de las particularidades dialécticas que imperan en la música del autor, citando algunas de sus obras como ejemplos: ***Declinaciones*** (1973) [*H.O.* nº 01], ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 16], ***Pentáfono*** (1979) [*H.O.* nº 18], ***Y en el centro (había algo como) cuatro seres*** (1983) [*H.O.* nº 29], pero sin adentrarse en un análisis técnico musical exhaustivo en ninguna de ellas.

-Estudios publicados en revistas:

CANO (1986: 61-70) = "Ramón Ramos: Desde lo austero y sucinto". Publicado en la revista *Estudios Musicales*, nº 3, 1986 Semestre I, del Conservatorio Superior de Música de Valencia.

> El compositor César Cano Forrat, compañero de Ramón Ramos, escribe para *Estudios Musicales*, revista del Conservatorio Superior de

Música de Valencia, un breve artículo en el que realiza de modo sucinto un breve comentario analítico de las obras ***Quasi niente*** (1983) [*H.O.* nº 30], y ***Armagedón*** (1985) [*H.O.* nº 38], de las que comenta de modo superficial los procedimientos compositivos empleados. Pese a la generalidad y la poca profundidad de su enfoque, el artículo de César Cano supone el primer acercamiento a la obra de Ramón Ramos con una clara intención analítica.

ESPERT (1989: 39-42) = "La obra musical del compositor valenciano Ramón Ramos". Publicado en la revista *Música y Pueblo*, nº 56, enero-abril 1989.

Rosa María Espert, a raíz de una entrevista con el autor, expone muy brevemente las características generales de su música, para posteriormente realizar una serie de breves comentarios de las obras más importantes del compositor. Entre las que dedica más atención encontramos ***Pentáfono*** (1979) [*H.O.* nº 18], ***Y en el centro (había algo como) cuatro seres*** (1983) [*H.O.* nº 29], ***Rien ne va plus*** (1985) [*H.O.* nº 37], ***El exterminador*** [grupo] (1986) [*H.O.* nº 42], ***Llanto por una ausencia*** (1980) [*H.O.* nº 20], y ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 18]. En ellas comenta cuestiones sobre la forma y los procedimientos compositivos empleados, aunque muy superficialmente y sin entrar en profundidad en un análisis exhaustivo en ningún caso.

CHARLES (1995: 40-41) = "″Pas encore″: La fragmentació brutal i la passivitat eterna, o el pas de la vida a la mort segons el músic valencià". Publicado en la revista *Tramesa*, nº 1, Valencia, primavera 1995.

Daniel Charles, se ocupa más del simbolismo de la pieza protagonista ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 18] que del análisis de los procedimientos compositivos empleados por el autor, en un brevísimo comentario, siempre con un tono muy poético pero musicalmente muy poco profundo.

OLTRA (2013a: en línea) = "Análisis de ″Poculum Amoris″ para coro y orquesta de Ramón Ramos Villanueva". Publicado en la revista en línea *Espacio sonoro, Revista de música actual*, nº 29, febrero 2013.

> Dicho artículo es la publicación de mi Trabajo de Investigación Fin de Carrera de Composición (OLTRA, 2012) en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, para el que realicé un análisis exhaustivo de la obra ***Poculum amoris*** [sinfónica] ([2001]) [*H.O.* nº 75] de quien fue mi *Maestro*, Ramón Ramos. Dicho artículo, publicado en memoria del compositor, supone la primera publicación que aborda analíticamente la música del autor desde un punto de vista especializado, técnico, ampliamente y en profundidad.

-Trabajos académicos inéditos (Literatura gris):

ESPERT (1987-88) = "La obra musical del compositor valenciano Ramón Ramos". [Trabajo de clase]. Se trata del trabajo original posteriormente publicado como ESPERT (1989: 39-42), ya explicado anteriormente.

> El trabajo, de 38 páginas mecanografiadas, fue realizado como trabajo de clase durante el curso académico 1987-88 para la asignatura de Historia de la música, impartida por el profesor Eduardo López-Chavarri Andújar, en el Conservatorio de Música de Valencia.
> Presentando exactamente el mismo contenido, el original, muestra, con respecto a su posterior publicación en la revista *Música y Pueblo* nº 56 (ESPERT, 1989: 39-42), más ejemplos musicales añadidos en forma de fragmentos fotocopiados de partituras de las obras comentadas del compositor Ramón Ramos, como ***Pentáfono*** (1979) [*H.O.* nº 18], ***Comunicación*** (1981) [*H.O.* nº 24], ***Y en el centro (había algo como) cuatro seres*** (1983) [*H.O.* nº 29], ***Rien ne va plus*** (1985) [*H.O.* nº 37], ***Llanto por una ausencia*** (1980) [*H.O.* nº 20], y ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 18].

> El documento original se encuentra en el Fondo Eduard López-Chavarri Andújar, de la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, y fue consultado el 23/11/2015.

MARÍ BOSCH, Vicente S. (1990-91) = "KONCERT. Autor: Ramón Ramos". [Trabajo de clase].

> Se trata de un trabajo original mecanografiado, realizado como trabajo de clase durante el curso académico 1990-91 para la asignatura de Estética musical, impartida por el profesor Eduardo López-Chavarri Andújar, en el Conservatorio de Música de Valencia.
> Expone un sucinto, aunque interesante, análisis musical de la obra ***Konzert*** (1987) [*H.O.* nº 45], con un total de 6 páginas de comentario técnico centrado en el análisis serial de la obra, a lo que añade una hoja con la plantilla formal de todas las series utilizadas, una copia completa sin señalar de la obra, así como fotocopias de fragmentos de otras partituras de Ramón Ramos que relaciona de algún modo con la obra analizada, como ***Y en el centro (había algo como) cuatro seres*** (1983) [*H.O.* nº 29], ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 18] y ***Rien ne va plus*** (1985) [*H.O.* nº 37].
> El documento original se encuentra en el Fondo Eduard López-Chavarri Andújar, de la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, y fue consultado el 23/11/2015.

FAYOS (2006) = "Análisis de la música de Ramón Ramos (de 1973 a 1981)". [Trabajo de investigación Fin de Carrera].

> José Miguel Fayos, alumno de Ramón Ramos en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, centra su Trabajo de Investigación Fin de Carrera en el análisis de la música de Ramón Ramos enmarcada en la producción durante su estancia en (Düsseldorf) Alemania, abordando extensamente el análisis de una selección de obras: ***Declinaciones*** (1973) [*H.O.* nº 01], ***Leggiero*** (1978) [*H.O.* nº

14], ***Pentáfono*** (1979) [*H.O.* nº 18], ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 16], ***Llanto por una ausencia*** (1980) [*H.O.* nº 20], y ***Comunicación*** (1981) [*H.O.* nº 24]. Finalmente abre un apartado de conclusiones donde sintetiza las características del lenguaje musical del autor en este periodo. El trabajo fue tutorizado por el propio Ramón Ramos.

FONTCUBERTA (2006) = "El Concierto para Violoncello y Orquesta de Ramón Ramos". [Trabajo de investigación Fin de Carrera].

Carlos Fontcuberta, también alumno de Ramón Ramos en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, centra su Trabajo de Investigación Fin de Carrera en el análisis exhaustivo del ***Concierto para violoncello y orquesta*** (1991) [*H.O.* nº 54] de Ramón Ramos, dedicando a esta obra el total del trabajo. Culmina con un apartado de conclusiones donde concreta los procedimientos compositivos empleados por el autor en la composición de esta obra. El trabajo fue tutorizado por el propio Ramón Ramos.

OLTRA (2007) = "Análisis de ″Poculum Amoris″ de Ramón Ramos". [Trabajo de investigación Fin de Carrera].

Como alumno de Ramón Ramos en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, centré mi Trabajo de Investigación Fin de Carrera de Composición en el análisis exhaustivo y en profundidad de su obra ***Poculum amoris*** [sinfónica] ([2001]) [*H.O.* nº 75], para coro y orquesta, a la que le dediqué el trabajo por completo. Con una extensión de 133 páginas, se presenta primero un amplio marco general, para posteriormente adentrarse en los detalles particulares de cada uno de los procedimientos empleados por el autor en la composición de esta obra. El trabajo culmina con las conclusiones sobre el lenguaje musical del compositor. El trabajo fue tutorizado por el propio Ramón Ramos.

OLTRA (2012) = "Análisis de ″Les Fúries i Final″ para bajo, voces y orquesta, de D. Ramón Ramos Villanueva". [Trabajo de investigación Fin de Carrera].

> Con la intención de seguir profundizando en la música de quien fue mi *Maestro*, Ramón Ramos, centré mi Trabajo de Investigación Fin de Carrera de Dirección de Orquesta en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, en el análisis exhaustivo y en profundidad de la obra ***Les Fúries i Final*** ([2004]) [*H.O.* nº 83], para bajo, coro y orquesta, a la que le dediqué monográficamente el trabajo. Primero se presenta un amplio marco general, para posteriormente alumbrar los detalles particulares y el modo en que el autor emplea cada uno de los procedimientos compositivos en la elaboración de esta obra. El trabajo culmina con las conclusiones sobre las características del lenguaje musical del compositor.

OLTRA (2013d: 73-79) = "Biografía, catalogación de obra y aproximación al lenguaje musical del compositor valenciano D. Vicente Ramón Ramos Villanueva (1954-2012)". [Tesis Fin de Máster].

> La aproximación al lenguaje musical del compositor establecida en mi propia Tesis Fin de Máster estuvo basada en el estudio y comparativa de las valoraciones musicales estéticas y técnicas contenidas en algunos de los trabajos descritos anteriormente (RUVIRA, 1987; ESPERT, 1987-88, 1989; CHARLES, 1995; FAYOS, 2006; FONTCUBERTA, 2006; OLTRA, 2007; OLTRA, 2012; OLTRA, 2013a), para a partir de ellos establecer una síntesis de los rasgos propios del lenguaje musical compositivo de Ramón Ramos, estableciendo una hipótesis de partida que se llevó a cabo con la intención de servirme ahora de base para las actuales investigaciones de la presente Tesis Doctoral, y que expondré inicialmente al tratar exhaustivamente los fundamentos estéticos de la obra de Ramón Ramos en el próximo *Capítulo 5*, apartado *5.1. Hipótesis de partida*

> *establecida en mi propia Tesis Fin de Máster precedente (OLTRA, 2013d: 73-79)*, donde esta hipótesis será revisada, ampliada y concretada.

TUR (2013: 19, 57-60, 104) = "Catalogació i anàlisi del repertori per a violí de compositors valencians (1950 i 1985)". [Tesis Fin de Máster].

> La Tesis Fin de Máster de Andrea Tur supone un acercamiento catalográfico y analítico a las obras para violín de las nuevas generaciones de compositores valencianos nacidos entre 1950 y 1985. El trabajo lleva a cabo la catalogación detallada de obras donde el violín es el elemento principal, incluyendo obras para violín solo, dúos con violín, y obras para violín y orquesta. Además, se analizan musicalmente tres obras seleccionadas como representativas del catálogo, de los compositores Ramón Ramos Villanueva, Voro García y Héctor Oltra García. De Ramón Ramos se presenta la ficha catalográfica y se realiza un análisis con cierta profundidad de su obra para violín solo ***Aura*** ([2003]) [*H.O.* nº 80].

ANTEQUERA (2014: 134, 140, 174, 221-2) = "Catalogación sistemática y análisis de las técnicas extendidas en el violín en los últimos treinta años del ámbito musical español". [Tesis Doctoral].

> Pese a ser un trabajo de carácter más general sobre nuevas técnicas instrumentales, y no estar centrando su estudio en nuestro compositor, sí es interesante ver como toma algunos fragmentos extraídos de sus obras para ejemplificar dichas técnicas, su uso y su escritura gráfica. De este modo, las obras de Ramón Ramos empleadas con este fin son solo tres: ***Llanto por una ausencia*** (1980) [*H.O.* nº 20], ***Das aufwachen des Gregor Samsa*** (1989) [*H.O.* nº 51], y ***Diferencias sobre Doktor Faustus*** (1992) [*H.O.* nº 56].
>
> A ello he de añadir que la Dra. Mª Carmen Antequera, para completar la información sobre las obras de Ramón Ramos, me solicitó

> personalmente los datos necesarios, recogidos por entonces en mi Tesis Fin de Máster (OLTRA, 2013d) y en las investigaciones posteriores sobre catalogación y archivo digital de las partituras de Ramón Ramos. Datos que fueron con gusto facilitados, en calidad de difusión de resultados durante el proceso de elaboración de la presente Tesis Doctoral, y cuya aportación quedó pertinentemente reflejada mediante cita y en la bibliografía de la Tesis de Antequera (2014: 411, 520).

4. Objetivos

Una vez analizado el estado de la cuestión e identificadas las actuales carencias y consiguientes necesidades del tema que nos ocupa, acotaré y definiré los pertinentes objetivos establecidos para la presente Tesis Doctoral.

4.1. Objetivos personales:

- Que éste trabajo sirva como homenaje personal a la memoria del compositor Ramón Ramos, en agradecimiento por la generosidad y humanidad con la que puso como *Maestro* a mi alcance todos sus conocimientos, los cuales han sido fundamentales en mi formación como músico y como compositor.
- Que la experiencia de la elaboración de esta Tesis Doctoral suponga un primer paso que personalmente me estimule y anime al desarrollo de una actividad investigadora, enfocada hacia la música en general, y en particular a la música contemporánea del ámbito estatal y especialmente al valenciano.

4.2. Objetivos científicos:

- Como se pudo constatar en el punto *3. Estado de la cuestión*, dado el escaso desarrollo al que se encuentra sometida la investigación del perfil biográfico del autor, considero como objetivo de la presente Tesis Doctoral completar una biografía que muestre el lado humano, la historia de vida de Ramón Ramos y su contexto histórico musical, ampliando y precisando las informaciones al respecto, que incorpore material documental de interés, y que establezca la definición de las diferentes etapas de su vida, con la intención de dejar aquí testimonio de ella, y a través de la cual entender las circunstancias personales, vitales y sociales que acompañaron al desarrollo artístico del compositor.
- Dada la imprecisión, parcialidad y parquedad en detalles de los listados o catálogos existentes de obras del autor, tal y como ha quedado reflejado en el punto *3. Estado de la cuestión*, he establecido como objetivo llevar a cabo la catalogación de su obra musical, con la intención de establecer la

dimensión completa del legado artístico del compositor, mostrando y definiendo detalladamente el elenco de su obra.

- Dada la grave situación en la que se encuentra el corpus físico de partituras del autor, tal y como ha sido señalado en el punto *3. Estado de la cuestión*, considero de crucial importancia crear aquí un *Archivo Digital* de las obras del autor a la par que se realizan las labores de catalogación, rastreando el paradero de sus partituras, especialmente de la obra inédita y de los manuscritos originales, con el objetivo de recopilar el legado artístico musical de Ramón Ramos, para recuperarlas de su extravío, favorecer su conservación ante su deterioro físico y aunar de su dispersión el elenco de obras, y facilitar además el acceso a dichas partituras tanto para la presente investigación como para próximos estudios científicos o cualquier otro tipo de proyectos artísticos y/o editoriales futuros, contribuyendo con ello a la conservación del patrimonio musical contemporáneo valenciano.
- Impulsar, a partir del *Archivo Digital* creado y la catalogación de su obra llevada a cabo en la presente Tesis Doctoral, la edición y publicación de las partituras de Ramón Ramos, con el objetivo de facilitar la adquisición y difusión de la obra del compositor por medios comerciales, ya que, como se ha constatado en el punto *3. Estado de la cuestión*, el número de obra editada y publicada del autor es mínimo, lo que limita y dificulta enormemente su obtención, conocimiento y divulgación.
- Dado el escaso desarrollo, constatado en el punto *3. Estado de la cuestión*, de un análisis musical profundo y exhaustivo de la música de Ramón Ramos, considero como objetivo de la presente Tesis Doctoral arrojar aquí luz sobre las características de la dialéctica musical del autor, mediante un análisis técnico musical y estético exhaustivo que se centre en su obra camerística, por ser este el género/medio más natural de expresión del compositor, y por centrar y acotar la ingente labor analítica. Dicho análisis tendrá origen, naturalmente, en el catálogo de obras y su archivo digital de partituras, establecido como objetivo anteriormente.

- A partir de la dialéctica musical establecida anteriormente mediante el análisis de la obra camerística del autor, buscaré determinar las generalidades de los fundamentos estéticos, estilísticos y temáticos de su obra, observando además cuáles son los rasgos compositivos de la música de Ramón Ramos, y si existe alguna característica dominante en su técnica compositiva. Todo ello con la intención de obtener una mayor claridad y distinción de los contornos musicales específicamente ramosianos.
- A partir de la observación de los fundamentos estéticos, estilísticos y temáticos del autor definidos anteriormente, observaré también si se da una posible línea evolutiva de su lenguaje musical, determinando cuáles fueron las influencias recibidas por el autor original, posterior y ulteriormente, y sus características, estableciendo, si se da el caso, una división por etapas de la actividad artística de Ramón Ramos, según se constaten los cambios producidos en la concepción estética de su música a lo largo de su vida.
- Llevaré a cabo, ya durante la fase de elaboración, una observación global que contemple simultáneamente la vida, la obra y la estética de su música, con el objetivo de que los tres planos definidos en la presente investigación (vida, catálogo y fundamentos estéticos) no sean compartimentos estancos en esta Tesis Doctoral, si no que se nutran activamente unos de otros, compartiendo resultados en una metástasis de datos, para que en su constitución final la investigación, aunque compartimentalmente ordenada, sea un todo sólido en torno a la figura de Ramón Ramos.
- Todo ello con el objetivo general final de dejar reciente y fiel testimonio sobre el compositor, escaso tiempo después de su desaparición, como figura que participó de un modo directo en un contexto histórico tan importante para la consolidación de la música contemporánea de los siglos XX-XXI en España y particularmente en Valencia, favoreciendo con ello la difusión del conocimiento sobre su persona y obra, y a su vez contribuyendo al patrimonio cultural y musical valenciano, en especial referencia a la música contemporánea de los últimos 30 años.

5. Metodología y fuentes generales

Puesto que cada plano de la investigación (biográfico, catalográfico y analítico) precisa de sus propias metodologías, fuentes y herramientas particulares, y puesto que al inicio de cada uno de los capítulos del apartado *II. RESULTADOS* se expondrá de modo concreto, detallado y preciso la *Metodología detallada y descripción del procedimiento* adoptados y llevados a cabo específicamente en cada plano de la investigación, a continuación expondré de modo general, sucinto y abreviado la metodología y fuentes empleadas para cada plano según sea su objetivo: biográfico, catalográfico o analítico-estético.

5.1. Metodología y fuentes generales para la Biografía:

Para la biografía se establece una metodología etnográfica, de valoración cualitativa, con un uso descriptivo, interpretativo y crítico de los datos obtenidos a través de las fuentes de información disponibles. Las herramientas principalmente utilizadas para la confección de la biografía serán la consulta de fuentes de información documental y el trabajo de campo mediante la realización de entrevistas personales:

-Fuentes de información documental:

- Exploración de la bibliografía existente.
- Consulta de los registros de organismos públicos.
- Rastreo de las hemerotecas en busca de noticias sobre el autor.
- Consulta de documentación en Entidades públicas y/o privadas.

-Entrevistas personales:

Entrevista a personas de los diferentes ámbitos cercanos al autor, que puedan aportar datos y documentos fidedignos y de interés:

- Del ámbito familiar.
- Del círculo de amistades.
- Compañeros de formación.
- Del ámbito laboral: tanto compañeros docentes como alumnos.
- Otros colegas compositores.

- Del ámbito de la interpretación musical.
- Del ámbito de otras artes (danza).
- Críticos musicales, investigadores, escritores, etc…

5.2. Metodología y fuentes generales para el Catálogo y el *Archivo Digital*:

Para la confección del catálogo y el *Archivo Digital* de obras de Ramón Ramos se hace necesaria una metodología cualitativa basada principalmente en el trabajo de campo, el rastreo de archivos y la búsqueda de fuentes. Dichas fuentes de información pueden ser directamente las propias partituras del autor, que añadiremos inmediatamente al *Archivo Digital* proyectado, y que ofrecen por sí mismas gran parte de la información requerida para su catalogación. O indirectamente, en su defecto, todo aquello que proporcione o haga referencia a datos relacionados con sus obras, lo que también incluye herramientas como la entrevista personal, aunque aquí con menor trascendencia y peso que en la biografía.

-Acceso a las partituras del autor:

- Consulta de la obra publicada del autor.
- Acceso a la obra inédita del autor mediante la consulta de registros y fondos de archivo de diversa índole, públicos y privados.
- Acceso al fondo de archivo personal del compositor Ramón Ramos. Como constataremos, considero este punto de vital importancia para la satisfactoria y completa consecución de los objetivos del presente plano de las investigaciones y de otros planos relacionados tangencialmente, como el analítico-estético. De ello me puedo congratular especialmente, dado que cuento con el apoyo y el permiso expreso de los herederos legales del autor para consultar el fondo de archivo personal de Ramón Ramos, lo que considero dará sentido pleno, además de un estimable valor añadido, a mis presentes investigaciones.

-Obtención de datos en defecto de la partitura:

- Consulta de la bibliografía existente relacionada.

- Consulta de las hemerotecas en busca de noticias sobre obras del autor.
- Consulta de las programaciones y bases de datos de salas de concierto, instituciones, festivales, etc….
- Entrevistas a aquellas personas que puedan tener datos sobre sus obras y/o copia de las mismas.

5.3. Metodología y fuentes generales para el Análisis musical y estético:

Para este plano de las investigaciones se hará necesaria una metodología analítica musical con la que observar minuciosamente, obra por obra, el elenco camerístico del autor, y que me lleve a establecer definitivamente sus rasgos musicales característicos, estéticos, estilísticos y temáticos.

He dividido el plano dedicado al análisis musical en dos fases sucesivas, establecidas por capítulos. Capítulo 4: análisis musical, y Capítulo 5: fundamentos estéticos y línea evolutiva musical del autor. Cada capítulo requerirá de sus propias fuentes de información, que serán tomadas del capítulo precedente, en un devenir de las investigaciones natural, progresivo y correlativo, que tiene su origen en la recopilación de las partituras del autor en el *Archivo Digital* establecido en el Capítulo 3.

-Fuentes para la fase primera. Capítulo 4: análisis musical:

- Consulta de la bibliografía relacionada que aborde el plano analítico.
- Análisis de las partituras provenientes del *Archivo Digital*, recogidas en el precedente Capítulo 3.

-Fuentes para la fase segunda. Capítulo 5: fundamentos estéticos y línea evolutiva musical:

- Hipótesis de partida sobre el lenguaje musical del autor, establecida en mi propio TFM precedente: Oltra (2013d).
- Reflexión sobre los Resultados obtenidos en la fase precedente, Capítulo 4, dedicado al análisis musical, a partir de cuyo estudio se dilucidarán los fundamentos estéticos, estilísticos y temáticos de la música de Ramón Ramos.

- A partir de la observación cronológica de los mismos Resultados obtenidos en el Capítulo 4 se establecerá una posible línea evolutiva del lenguaje musical del autor. Para esto también se contará con las fuentes biográficas pertinentes:
    - Entrevistas realizadas ex profeso sobre la formación alemana de Ramón Ramos (1972-1983), con Alfredo Rugeles Asuaje, Francisco Estévez Díaz y Carlos Cruz de Castro.
    - Audio de la Conferencia de Ramón Ramos sobre su propia música, 2000 (Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000* de la presente Tesis Doctoral, gracias a la grabación en directo del evento que me fue muy amablemente facilitada por el compositor, compañero y amigo de Ramón Ramos, Gregorio Jiménez Payá).

6. Estructura de la Tesis Doctoral

Abren la Tesis Doctoral una serie de proemios: El **Resumen** de la Tesis Doctoral, que se presenta en las dos lenguas oficiales de la Comunidad Valenciana, español y valenciano, y en Inglés. Los **Agradecimientos**, donde se cita a aquellos que me han apoyado especialmente y colaborado amablemente en las investigaciones. Las **Abreviaturas** empleadas en el texto. Y el **Índice de figuras**, donde se recogen agrupadas y ordenadas para su más fácil consulta, todas las referencias de las figuras (esquemas, imágenes, fragmentos de partituras, tablas, etc…) de que consta la Tesis.

Tras los proemios, la Tesis Doctoral se estructura en los siguientes apartados:

I. INTRODUCCIÓN

Donde se exponen los puntos científico-formales del trabajo de investigación. Incluye el **Plan de Investigación** del proyecto de Tesis Doctoral; la **Justificación** personal y objetiva; un estudio minucioso sobre el **Estado de la cuestión**, que revisa la historiografía bibliográfica existente sobre el contexto musical y en especial sobre la figura de Ramón Ramos, observando el desarrollo de ésta en cada uno de los planos programados en nuestra investigación (biográfico, catalográfico y analítico musical); los **Objetivos** definidos para el trabajo, tanto personales como científicos; la **Metodología y fuentes** empleadas en el trabajo, definidas específicamente para cada plano de las investigaciones; y la presente **Estructura del trabajo**, donde describo los planos y la forma en la que se va a estructurar la Tesis Doctoral.

II. RESULTADOS

El apartado de Resultados expone el cuerpo de las investigaciones, presentando por separado los resultados obtenidos para cada uno de los planos definidos sobre el autor. Los Resultados se estructuran a partir de la definición de los diferentes planos tratados en torno a la figura del compositor Ramón Ramos, y que van a ser seguidamente abordados con profundidad. Estos planos son: **Biografía**, **Catálogo** y **Análisis y estética musical**. Planos, valga la representación metafórica

geométrica, como en un tetraedro, que concebimos interconectados todos entre sí, compartiendo siempre unos con otros aristas comunes, y que tienen todos como base también común, en nuestro caso, a la figura del compositor **Ramón Ramos**. De este modo, dicha estructura ideal conformará los planos en los que se estructurará la Tesis Doctoral:

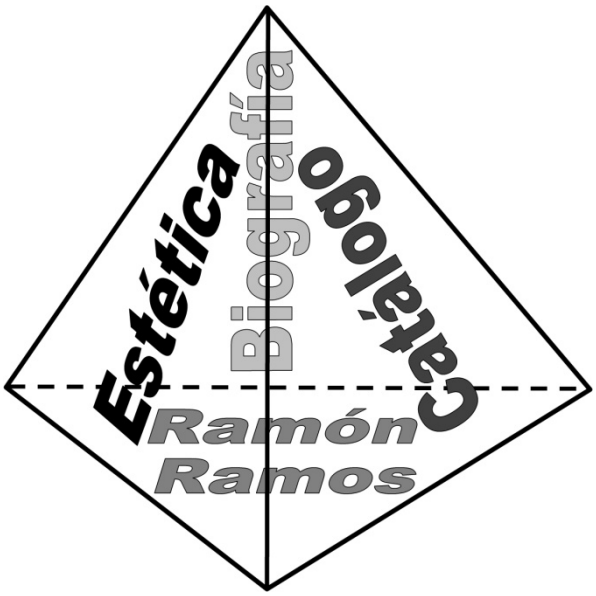


Fig. 3. *Tetraedro estructural de la Tesis Doctoral.*

Para estos planos se ha establecido en la Tesis el orden más natural, lógico y consecuente: En primer lugar situaré el **plano biográfico**, que trata el lado humano del compositor y nos sitúa en la comprensión de sus circunstancias vitales y el contexto musical que condicionó su desarrollo como compositor, ofreciéndonos las primeras pistas sobre su labor artística y sus obras (formación, influencias estéticas, etc…). En segundo lugar abordaré en el **plano catalográfico**, en el que, alimentado también por el plano biográfico, se cataloga cronológicamente el elenco de su producción musical, que se localizará y reunirá en un *Archivo Digital*, que posteriormente será fuente de información para el plano analítico siguiente. Y por último el **plano analítico y estético musical**, en el que, a partir del catálogo y el *Archivo Digital* de obras del autor, se llevará a cabo un estudio analítico musical, estético, estilístico y temático que me permitirá conocer con profundidad los diferentes aspectos de la música de Ramón Ramos. Dichos planos generales, a su vez se dividirán en capítulos y apartados que los expliquen y desarrollen convenientemente.

-PLANO BIOGRÁFICO:

En su único capítulo, CAPÍTULO 1: BIOGRAFÍA, se describirán primeramente los detalles del procedimiento de investigación llevado a cabo, para seguidamente entrara en una breve descripción del entorno histórico / hábitat musical del autor. A continuación se expondrán los Resultados en forma de amplia biografía cronológica, narrada detalladamente e ilustrada. Y finalmente se cerrará el capítulo con un apartado dedicado a aproximarnos a la personalidad de Ramón Ramos.

-PLANO CATALOGRÁFICO:

En su primer capítulo, CAPÍTULO 2: CATÁLOGO DE OBRA, se describirán primeramente los detalles del procedimiento de investigación llevado a cabo, para seguidamente exponer los Resultados en forma de catálogo cronológico detallado en fichas, al que acompañarán posteriormente otros listados catalográficos secundarios, ordenados cada uno de ellos según otros criterios distintos (alfabético, por género musical, obras editadas, grabadas, en línea).

En segundo lugar, en su CAPÍTULO 3: ARCHIVO DIGITAL, se explicarán primeramente las justificaciones e intenciones para la creación de un *Archivo Digital*, y se describirán los detalles del procedimiento específico de investigación llevado a cabo, para seguidamente exponer los Resultados en forma de listado de obras añadidas al *Archivo Digital*.

-PLANO ANALÍTICO Y ESTÉTICO MUSICAL:

De los dos capítulos de que consta el plano, en su primero, CAPÍTULO 4: ANÁLISIS MUSICAL DE LA OBRA CAMERÍSTICA DE RAMÓN RAMOS, tras describir primeramente los detalles del procedimiento de investigación llevado a cabo y establecer los criterios analíticos adoptados, seguidamente se expondrán los Resultados en forma de análisis de las piezas abordadas, obra por obra, provenientes del *Archivo Digital* del Capítulo 3 precedente.

Y en su segundo capítulo, CAPÍTULO 5: FUNDAMENTOS ESTÉTICOS DE LA OBRA DE RAMÓN RAMOS, se describirán primeramente los detalles del

procedimiento de investigación llevado aquí a cabo, y, partiendo de la hipótesis inicial establecida en mi propia Tesis Fin de Máster precedente (OLTRA, 2013d: 73-79) y a partir de la observación y síntesis de los Resultados del Capítulo 4 precedente, se establecerán los fundamentos estéticos, estilísticos y temáticos del lenguaje musical de Ramón Ramos. También a partir de su observación cronológica, y con el apoyo de otros documentos relacionados (entrevistas, memorias, artículos, conferencias sobre el o del autor), se estudiarán los cambios en sus rasgos estilísticos y estéticos que pongan de manifiesto una posible línea evolutiva del lenguaje musical de Ramón Ramos Villanueva.

Tras la exposición minuciosa de los Resultados, la Tesis Doctoral presentará los apartados finales:

III. CONCLUSIONES

Se exponen las conclusiones alcanzadas tras las investigaciones, así como los informes sobre los resultados obtenidos. Además, se apuntan las posibles tareas pendientes y las perspectivas de investigación que se abren a partir de la presente Tesis Doctoral.

IV. BIBLIOGRAFÍA

Se muestra ordenada alfabéticamente toda la bibliografía consultada para la consecución del proyecto.

ANEXOS

Se adjuntan diferentes anexos de interés, documentales y complementarios a los resultados, señalándose además las labores divulgativas de los resultados llevadas a cabo durante el proceso de elaboración en relación a las investigaciones.

II. RESULTADOS

PLANO BIOGRÁFICO

CAPÍTULO 1: BIOGRAFÍA

1.1. Metodología detallada y descripción del procedimiento:

El procedimiento de investigación relacionado con el plano biográfico del autor está basado en una metodología etnográfica y de valoración cualitativa, en la que primó el trabajo de campo, mediante el cual se investigaron, contactaron y consultaron las distintas fuentes de información pertinentes (primarias, secundarias y terciarias).

El proceso de investigación llevado a cabo se planteó y organizó del siguiente modo en cuatro puntos básicos:

1º) Localizar y entrar en contacto, discriminar y seleccionar las diferentes fuentes de información (primarias, secundarias y terciarias). Es remarcable mencionar que en el proceso de investigación se priorizó en todo momento acudir a las fuentes primarias, volcando todos los esfuerzos necesarios en localizarlas y entrar en contacto con ellas.

2º) Extraer información de las mismas.

3º) Descomponer, analizar y evaluar la información obtenida, para extraer de dicha información lo que resulta de interés para alcanzar el objetivo, verificando su coherencia, si los conceptos fundamentales se explican con la profundidad y claridad suficiente, y si existen planteamientos o puntos de vista contrarios o en conflicto entre una o más fuentes.

4º) Organizar todos los datos y los documentos obtenidos, y redactar finalmente la biografía completa, estableciendo además, a partir de una visión global de su historia de vida, la división de esta en etapas, alcanzando así el objetivo marcado.

Las fuentes de información (primarias, secundarias y terciarias) investigadas y consultadas fueron:

-Como fuentes primarias:

- Se realizaron numerosas entrevistas personales directas, formales e informales.

- Se halló un documento de audio que contenía una grabación en directo de una conferencia pronunciada en el año 2000 por el propio compositor Ramón Ramos (facilitada amablemente por Gregorio Jiménez).
- Se halló un documento escrito en forma de Memoria de oposición autógrafa del propio Ramón Ramos, del año 1990 (facilitada amablemente por Emilio Calandín).
- Se hallaron documentos fotográficos inéditos.
- Se consultaron informes técnicos y certificados de organismos oficiales.

-Como fuentes secundarias:

- Se consultó y analizó la bibliografía general que incluyera contenido biográfico sobre el autor: monografías, artículos, diccionarios y enciclopedias, noticias y críticas artísticas en prensa, programas de mano de conciertos, etc…

-Como fuentes terciarias:

- Se consultaron guías de obras de referencia, bibliografías temáticas, etc…

Los procedimientos y herramientas principalmente llevados a cabo en las investigaciones fueron:

-Investigación de la bibliografía existente:

Se realizó una profunda indagación sobre la información ya disponible en la bibliografía existente. Hecho ya realizado y que se expone y describe en el apartado sobre el estado de la cuestión: *I. INTRODUCCIÓN*, apartado *3.3.1. Sobre la biografía del autor.*

-Entrevistas y contactos-consultas personales:

Supone esta una de las herramientas más importantes en el proceso de investigación. Para ello se contactó con una serie de personas de diferentes ámbitos de interacción con el compositor Ramón Ramos, con evidente capacidad de aportar información relevante, útil y fidedigna sobre el autor. La información aportada por estos pudo ser mediante formato de entrevista formal o también como contacto/consulta informal:

-Entrevista formal= Entrevista personal mantenida directamente con el sujeto entrevistado, o indirectamente por medio de cualquier vía de comunicación, al que se le planteó una batería de preguntas preparada previamente y diseñadas especialmente en función de la persona entrevistada, su ámbito de interacción y su relación con Ramón Ramos, y realizadas al entrevistado en conversación directa o a través de cuestionario escrito. En el caso de las entrevistas directas conversadas, el modelo fue el de entrevista semidirigida, abierta a las libres aportaciones de los entrevistados; y en el caso de las escritas el modelo fue el de entrevista dirigida-estructurada. Para el ámbito familiar y de amistades primó el tipo de entrevista "historia de vida", dirigida desde criterios cronológicos y biográficos. Mientras que para el ámbito músico-laboral primó la "entrevista temática", en donde se profundizó en aspectos concretos de la labor musical y artística de Ramón Ramos.

-Contacto/consulta informal= Encuentro o conversación puntual mantenida con el sujeto entrevistado personalmente, o por medio de cualquier vía de comunicación, que surge de modo casual, sin una intención original, y sin preparación previa.

De este modo, de los diferentes ámbitos cercanos al autor, se establecieron entrevistas formales y/o contactos-consultas informales con sujetos de diferentes ámbitos:

- <u>Del ámbito familiar</u>: Carlos Ramos Bosch, Ramón Ramos Bosch y Francisco Ramos Bosch (hijos, de mayor a menor, de Ramón Ramos Villanueva); Mª Cinta Bosch Lozano (exmujer de Ramón Ramos); y Rafael Ramos Villanueva (hermano mayor de Ramón Ramos) y su esposa Victoria Lozano Pastor, quien habló en representación de su esposo por cuestiones de salud.
- <u>Compañeros y amistades de su etapa de formación en Düsseldorf</u>: a través de mail y/o en persona, con Alfredo Rugeles Asuaje (Venezuela), Alfredo Marcano Adrianza (Venezuela), Emilio Mendoza Guardia (Venezuela), Eva Waldschütz (Alemania), Isa Terwiesche (Alemania), Monika Gutland

(Suiza), José María Redondo Márquez (Sevilla, España), Francisco Estévez Díaz (Madrid, España) y Carlos Cruz de Castro (Madrid, España - México).

- Del ámbito laboral docente (también como compositores): Andrés Valero-Castells, Gregorio Jiménez, Enrique Sanz-Burguete y Emilio Calandín.
- Del ámbito de su alumnado: a parte de mi propia experiencia como alumno de Ramón Ramos, con Carlos Fontcuberta Llavata y José Miguel Fayos Jordán.
- Otros colegas compositores: Jesús Villa-Rojo.
- Del ámbito de la interpretación musical: Josep Vicent Pérez Ripoll (percusionista y director), Arturo Llàcer (clarinetista), Bartomeu Jaume (pianista), Miguel Álvarez-Argudo (pianista), Robert Ferrer Llueca (director), Mª Carmen Antequera Antequera (violinista del *Grup instrumental*), José Enguídanos López (violinista), María Martí Aguilar (violonchelista), Vicente Cuadrado Sáez (guitarrista), Vicente Gelós Ten (flautista y miembro fundador del *Grup de Cambra Illana*), Vicente López Velasco (tubista), Alfonso Lozano López (saxofonista), Salvador Sebastiá López (director) y Joan Cerveró Beta (director musical del *Grup instrumental*, compositor y amigo de Ramón Ramos, además de Director del TFM que supuso el antecedente directo de esta Tesis Doctoral).
- Del ámbito de otras artes: Leonardo Santos Suárez (bailarín y coreógrafo) y Christine Cloux (bailarina y coreógrafa).
- Del ámbito de la investigación, escritores: Josep Lozano Lerma (escritor de Alginet), y Josep Lluís Galiana Gallach (crítico y articulista musical, además de músico).

Hay que destacar que a partir de algunas de estas fuentes personales consultadas, se pudo recabar también material gráfico-fotográfico, documental, sonoro, partituras, etc… inédito y de gran interés. Material que, además de haber sido integrado en la redacción de la historia de vida con el fin de ilustrar la biografía del autor, también ha servido de fuente de información para los otros planos de nuestra investigación: catalográfico y analítico-estético,

suponiendo la entrevista una importante herramienta de investigación que ha calado de modo transversal entre los diferentes planos.

Se puede consultar una descripción detallada de cada una de las personas contactadas, su relación con el compositor Ramón Ramos Villanueva, qué tipo de contacto se mantuvo y qué tipo de información pudo aportarnos en nuestro proceso de investigación. Para ello remítase al *ANEXO A.1* de la presente Tesis Doctoral.

-Investigación de fuentes documentales:

Se consultaron y se llevaron a cabo investigaciones en noticiarios, instituciones y organismos oficiales:

- Hemerotecas: En busca de noticias sobre el autor, entrevistas, artículos dedicados a su figura, etc….

  -Diarios/noticiarios regionales: *Las Provincias*, *Levante-EMV*, *Aspe noticias, Diario crítico Comunidad Valenciana*, *Intercomarcal TV, TVdigital Ontinyent*, *El Periódico Mediterráneo.*

  -Diarios estatales: *El País*, *ABC*, *Europa Press.* Noticiarios en línea: *Mundoclasico.com*, *VLCCiudad.com.*

  -Diarios internacionales: *Rheinische Post* (Düsseldorf), *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (Frankfurt), *General-Anzeiger* (Bonn).
- Instituciones/Fundaciones públicas o privadas: *Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música* (INAEM): *Centro de Documentación de Música y Danza* (CDMC), *Institut Valencià de la Música* (IVM), *Club Diario Levante*, *Fundación Juan March*, *Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana* (FSMCV).
- Registros públicos oficiales: En el *Registro Civil* se consultó la partida de nacimiento y defunción de Ramón Ramos Villanueva. Véase en el *ANEXO A.3* de la presente Tesis Doctoral.

El procesado de todos estos datos y documentos obtenidos descritos, y su posterior trabajo de valoración cualitativa, interpretación, contrastación y ordenación, conformaron el material a partir del cual se ha confeccionado la

historia de vida de Ramón Ramos, que a su vez he dividido en etapas biográficas dependiendo de la relevancia de los eventos personales y artísticos-profesionales acontecidos al autor. Además, dicho material ha servido para dedicar un apartado final que nos aproxima al perfil de la personalidad de Ramón Ramos.
Para la historia de vida planteé un enfoque narrativo en el que, además de narrar de un modo concreto lo estrictamente acontecido a Ramón Ramos, también se aporte mi punto de vista como investigador, permitiéndome entrar cuando sea necesario en la narración con comentarios y conclusiones propias siempre argumentadas. A su vez, también considero oportuno ofrecer en forma de citas los testimonios y comentarios de aquellos que me aportaron directamente informaciones significativas sobre el autor, por ello transmitir con mayor fuerza, interés y cercanía sus vivencias junto al compositor valenciano.

Como complemento, dada la extensión de la biografía alcanzada, se ha considerado útil y necesario confeccionar en forma de resumen a parte, una cronología básica de eventos biográficos, que puede ser consultada en el *ANEXO A.2* de la presente Tesis Doctoral.

1.2. Introducción: Breve descripción del entorno histórico / hábitat musical del autor:

> "La motivación compositivo-creativa es el ansia de interpretación de un sentimiento acorde con una época y sociedad. El compositor actual (como el de toda época) está lógicamente supeditado a una sociedad, y sería tan absurdo como incoherente hacer caso omiso de su condicionamiento. La visión estética del creador contemporáneo debe estar ligada a la percepción o apreciación de la belleza o realidad del momento en que vive (sea o no bello)." (RAMOS, 1990: 46).

Considero que es de especial interés el conocer concretamente las circunstancias musicales, entendidas como entorno histórico (o hábitat) musical más cercano, en el que vivió el autor. Para ello, seguidamente abordaré una breve descripción del entorno y de la situación de la música, concretamente de la contemporánea, en

aquellos emplazamientos en los que especialmente el autor desarrolló su actividad musical, situados entre Düsseldorf (Alemania) y Valencia (España). Ello nos ayudará a entender mejor las circunstancias sociales, musicales y vitales que condicionaron al autor durante su producción artística.

Podemos centrar el entorno histórico o hábitat musical de Ramón Ramos (1954-2012) en dos enclaves significativos, que no fueron solo diferentes, sino absolutamente divergentes en cuanto a la consideración y relevancia expresada hacia la cultura musical contemporánea, y que marcaron el devenir de su trayectoria musical.

Tras una primera formación elemental en Valencia, podemos situar su primer enclave realmente significativo en Düsseldorf (República Federal de Alemania, por aquel entonces), hacia donde partió en 1972 con 17 años, y donde permaneció 10 años desarrollando completamente su etapa de formación musical superior, instruyéndose en los principales centros de formación y encuentro, junto a las personalidades más relevantes de la música contemporánea del momento en una época de especial efervescencia musical contemporánea en Europa: realizando sus estudios de composición entre 1975 y 1983 en el *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf, considerado uno de los centros más prestigiosos; participando activamente como violonchelista en el *Ensemble für Neue Musik* consagrado a la música contemporánea, y actuando en festivales como el *World Music Days Festival* de la *ISCM International Society of Contemporary Music* en Bonn (Alemania), o en la *Hellenic Society for Contemporary Music* en Atenas (Grecia); asistiendo a las jornadas de Witten (1978 y 1979), el curso de Donaueschingen (1980), los cursos de verano de Darmstadt (1978 y 1980); y formándose con los más prestigiosos profesores y compositores del momento: Günther Becker, Mauricio Kagel, György Kurtag, György Ligeti, Wolfang Rihm, Gerard Grisey, Hans-Peter Haller o Brian Ferneyhough. Allí se impregnaría de las posiciones lingüísticas de la vanguardia musical alemana y de la estética dodecafónica y serial de las escuelas.

Por aquel entonces –y aun hoy día lo sigue siendo–, la apuesta de Alemania por la música, así como la difusión de la creación de los compositores del momento, fue patente en este país ya desde los años 40, albergando importantes cursos, encuentros y festivales dedicados a la música contemporánea, así como la existencia de importantes ayudas y becas para compositores, como las que pudo disfrutar Ramón Ramos para asistir al *Donaueschinger Musiktage* (1980), y especialmente al *30º Internationalen Ferienkurs für Neue Musik* de la escuela de Darmstadt (1980), cursos que, creados en 1946 en el *Internationales Musikinstitut* de Darmstadt sobre las técnicas compositivas de los años 30 –principalmente con la reinterpretación del legado musical de Anton Webern–, se posicionaron como centro neurálgico de encuentro, investigación y difusión de la música contemporánea (ANTEQUERA, 2014: 382). Aquella efervescencia vanguardista musical europea, que se venía desarrollando desde la década de los 40 en Europa con epicentro en Alemania, coincidió plenamente con los años en los que Ramón Ramos permaneció en Düsseldorf, teniendo la suerte y la feliz oportunidad de empaparse intensamente de toda la prolífica actividad de aquel entusiasta ambiente musical contemporáneo.

Tras finalizar sus estudios en Alemania, a principios de la década de los 80, Ramón Ramos regresó a España, situándose su segundo enclave significativo –y definitivo– principalmente en Valencia, donde por el contrario, estaba musicalmente casi todo por hacer en cuanto a la creación contemporánea, ya que…

> "[…] las corrientes evolucionistas, las técnicas experimentales habían sido menos permeables aquí que en el resto de Europa. Por otro lado el público, acostumbrado al academicismo musical y adocenado por muchos años de política oficial se muestra reticente hacia las nuevas corrientes de vanguardia; a ello hay que sumar la falta de infraestructuras musicales y la ausencia de auditorios que permitieran desarrollar un tejido de circuitos y de programaciones musicales que sacaran a la Comunidad Valenciana de lo que, salvo honrosas excepciones, suponía un desarrollo musical anquilosado." (MADRID, 2012: 112-113).

A lo que, particularmente en la vida musical valenciana, deberíamos añadir que…

> "[…] gran parte de sus esfuerzos se han encaminado por los caminos populares de las bandas y cierto tipo de orientación coral que, si han servido para una vitalidad musical media mucho más activa a nivel rural que la de otros puntos de España, también ha encerrado a sus compositores más serios en unos cauces muy estrechos que pocas veces tenían contacto no sólo con la vida musical internacional, sino casi con lo mejor de la nacional. [...] parecía relativamente impensable que allí surgieran, en cualquier época, movimientos vanguardistas autóctonos." (MARCO, 1989: 310).

A nivel estatal, en España, con epicentro en Madrid, anteriormente "la única cuña que había quebrado la monotonía musical de los últimos tiempos en España es la llamada "Generación del 51", conformada por Luís de Pablo, Cristóbal Halffter, Mestres Quadreny, Carmelo Bernaola, etc., los cuales encontraron cierto acomodo en la vida musical española." (RUVIRA, 1992: 401).

Ya en los años 70, motivado por la transición política democrática a finales de la década, el país devino un hervidero de manifestaciones sociales y culturales, que con el afán de un aperturismo internacional impulsaron la asimilación de diversas corrientes artísticas que ya desde hacía décadas estaban en plena ebullición en Europa y América. De este modo nacieron en España organismos como el *Centro para la Difusión de la Música Contemporánea* (CDMC) en 1983 de la mano del compositor Luís de Pablo (Bilbao, 1930) dentro del *Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música* (INAEM), un organismo autónomo del Ministerio de Cultura de España, y que, con la labor de organizar y poner en marcha actividades que fomentaran el desarrollo de la creación musical contemporánea (encargos, conciertos, festivales, cursos, laboratorios, conferencias, etc…), supuso una primera apertura institucional a las corrientes vanguardistas. Con enclaves como el Teatro Principal, la Fundación Juan March, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), el Auditorio Nacional de Madrid, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, etc…, la creación musical contemporánea empezó a tener a partir de aquellos años 80 una cierta presencia en la vida cultural española.

Concretamente en Valencia, hay que agradecer a compositores como José Vicente Báguena Soler (Valencia, 1908- Valencia, 1995), Francisco Llácer Pla (Valencia, 1918-Valencia, 2002), Luis Blanes Arques (Rubielos de Mora, Teruel, 1929-Valencia, 2009) o Amando Blanquer Ponsoda (Alcoy, 1935-Valencia, 2005), el

arrojo de abrir la puerta al internacionalismo musical en Valencia, siendo estos compositores punto de partida, cimientos sólidos y referentes que permitieron tomar conciencia a las posteriores generaciones de compositores valencianos (MADRID, 2012: 111-112). También es necesario destacar, aunque desarrollen su actividad artística alejados y al margen del ámbito de influencia valenciano, dos figuras independientes difícilmente encasillables generacionalmente y en corrientes determinadas, que quizá debido a esta precisa circunstancia, pueden ser considerados como los compositores de mayor proyección y reconocimiento en el extranjero: Agustín Bertomeu Salazar (Rafal, Alicante, 1929), afincado en Madrid y relacionado con la anteriormente mencionada "Generación del 51", y José Evangelista (Valencia, 1943), residente en Canadá. (RUVIRA, 1987: 13).

La generación valenciana posterior, denominada "Generación del 76"[76], vendría protagonizada por la labor entusiasta de compositores como Carles Santos (Vinaroz, Castellón, 1940), José Luis Berenguer (Barcelona, 1940) formado en Valencia, Javier Darías (Alcoy, Alicante, 1946), Llorenç Barber (Aielo de Malferit, Valencia, 1948) o Amadeu Marín (Castellón de la Plana, 1955), algunos de ellos procedentes del *Grupo Actum*, fundado por Llorenç Barber en Valencia en 1973[77], con un ideario activistamente contestatario y alejado completamente del academicismo de los Conservatorios y de las escuelas como Darmstadt. Dicha generación de compositores se encargaron con sus propuestas de abrir un campo de experimentación a los lenguajes vanguardistas procedentes de Europa. Esta generación impulsó la creación en Valencia del *Festival Internacional de Música Contemporánea de Valencia ENSEMS* en 1979, festival decisivamente "importante para el desarrollo de la música en Valencia y para conectar a los músicos valencianos con la globalidad de la composición española e internacional" (MARCO, 1989: 310). Festival que se ha venido desarrollando

[76] Denominación acuñada por un comentario de Enrique Franco, en referencia a la generación de músicos valencianos que protagonizaron todo un movimiento artístico, y que es adoptada, aunque con matizaciones y muy genéricamente, en su monografía *Compositores contemporáneos valencianos*, por el musicólogo valenciano Josep Ruvira (1987: 79).

[77] La presentación oficial del *Grupo Actum* no tuvo lugar hasta el 14 de enero de 1974. *Actum* agrupó en su fundación a nombres provenientes no solo del ámbito musical, sino también de las artes plásticas y del teatro. Albergó la creación de una agrupación teatral, un grupo instrumental, una editora y un laboratorio de música electrónica, y prolongó con mucho éxito su actividad hasta 1982, año en el que se disolvió. (AVIÑOA, 2002: 244).

ininterrumpidamente hasta nuestros días en la ciudad de Valencia, siendo el festival de música contemporánea más antiguo de España y uno de los más veteranos de Europa dedicados a la música contemporánea.

Pero sería, coincidiendo con el regreso de Ramón Ramos de Alemania en 1983, cuando se empezó a fraguar una nueva generación de jóvenes compositores, los cuales asumirían el encargo de asentar, alejándose de las estéticas más radicales de aquella generación precedente, los nuevos lenguajes musicales, encaminando su actividad hacia la consolidación de plataformas para la difusión de la nueva música y viéndose en la necesidad de crear sus propias herramientas de expresión ante un público y una sociedad valenciana anclada en el pasado y totalmente reacia ante la música contemporánea. Esta nueva generación de compositores, pese a haber recibido parte de su formación en el extranjero, centrará su actividad en Valencia: Rafael Mira (Argel, Argelia, 1951), Ramón Ramos (Alginet, Valencia, 1954-2012), José Antonio Orts (Meliana, Valencia, 1955), César Cano (Valencia, 1960) y Joan Cerveró (Manises, Valencia, 1961), a los que posteriormente se les unirían Enrique Sanz-Burguete (Valencia, 1957), Emilio Calandín (Valencia, 1958) y Gregorio Jiménez Payá (Valencia, 1960). (RUVIRA, 1992: 411).

> "Todos se han destacado por una especial inquietud por recuperar los conocimientos musicales que nos distanciaban de otros países. [...] Sin embargo, ninguna característica estilística o de lenguaje les une." (RUVIRA, 1987: 145).

Con este objetivo, aunados en torno a las *Juventudes Musicales de Valencia*, este grupo heterogéneo de compositores crea en 1983 la *Asociación Valenciana de Música Contemporánea* y funda el grupo instrumental *Ensems de Cambra* en el que Ramón Ramos participará activamente como violonchelista (y que posteriormente evolucionará al *Grup Contemporani de València* y sus sucesores). Apostaron decisivamente, asumiendo desde la *Asociación Valenciana de Música Contemporánea*, por la consolidación del *Festival Internacional de Música Contemporánea de Valencia ENSEMS* desde 1982 hasta 1994, convirtiéndose este en un festival "importante para el desarrollo de la música en Valencia y para conectar a los músicos valencianos con la globalidad de la composición española e internacional" (MARCO, 1989: 310). Le dieron al festival un enfoque más

"academicista" e internacionalista del hasta entonces planteado, al amparo del cual se creó el *Encuentro Internacional de Composición Musical*, cuya primera edición tuvo lugar del 10 al 12 de Mayo de 1988 en el Palau de la Música de Valencia. También, fuera de Valencia, mostraron su apoyo al *Festival de Música Contemporánea de Alicante*. Todas estas plataformas se convertirían en foros habituales de participación y debate, y en herramientas de difusión de la música contemporánea, contribuyendo con esfuerzo a la modernización de la vida musical valenciana.

Tras asentarse de este modo las bases para la difusión de la música contemporánea en Valencia, el final de los 80 y principios de los 90 llegaron con un importante impulso por parte de las instituciones públicas: la inauguración del *Palau de la Música de Valencia* en 1987, y la creación ese mismo año del *Instituto Valenciano de las Artes Escénicas, Cinematografía y Música* (IVAECM)[78], "instituto que ha acogido y financiado un gran número de iniciativas musicales, muchas de las cuales se relacionan dilectamente con la creación musical" (RUVIRA, 1992: 412), hasta su desaparición en 1993. Impulso institucional que se vería reforzado con la creación en 1990, por parte de la Conselleria de Educació i Cultura de la Generalitat Valenciana, del programa *"Música 92"*, creado con motivo de la próxima celebración en España del *V Centenario del Descubrimiento de América*, concentrando los esfuerzos de Valencia en la música, mientras que en Sevilla se organizaba la Exposición Universal *"Expo 92"*, Madrid regentaba la capitalidad cultural, y Barcelona organizaba los Juegos Olímpicos de *"Barcelona 92"*. El programa *"Música 92"* se concibió para seguir una triple línea de trabajo:

> "Por un lado, organizaba y desarrollaba un magno festival de música, que comenzó el 9 de octubre de 1990 y finalizó, lógicamente, el 12 de octubre de 1992. Por otro, se diseñó un plan de ayuda a la formación profesional de músicos noveles (cantantes, entre otros), a través de becas. En tercer lugar, se consolidó la infraestructura musical de la Comunidad Valenciana mediante un programa quinquenal de inversiones para construir una red de auditorios municipales." (BUENO, 2012: 134).

[78] Instituto creado mediante la Ley de la Generalitat Valenciana 9/1986, del 30 de diciembre.

Tras alcanzar su objetivo el 12 de octubre de 1992, el programa *"Música 92"* se dio por finalizado, sirviendo de base estructural-conceptual para transformarse posteriormente, gracias a la aprobación de la Ley Valenciana de la Música en el año 1998, en el *Instituto Valenciano de la Música* (IVM), que empezaría a funcionar en el año 2000. Una institución con autonomía y presupuesto propio dedicado específicamente a actividades musicales, y que gestionada por Inmaculada Tomás, favorecería el refuerzo de las relaciones institucionales con dos de las plataformas ya históricas de la música contemporánea en Valencia, el festival ENSEMS y el *Grup Instrumental de València*. Cabe destacar de toda esta época la magnífica labor de compositores valencianos como Enrique Sanz-Burguete, gestor del *Grup Contemporani de València* de 1987 a 1990, o la magnífica trayectoria que Joan Cerveró imprimió como director artístico durante 18 años al festival ENSEMS, desde 1997 hasta la edición del 2014 XXXVI ENSEMS.

En la actualidad, la fuerte crisis económica sufrida en España a partir del año 2008 llevó a una dura reestructuración del sector público que, ensañándose en especial gravemente con la cultura gracias a las políticas adoptadas, acabó con organismos como el *Centro para la Difusión de la Música Contemporánea* (CDMC) fundado en 1983 y extinguido en 2010, o con festivales como el *Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante* fundado en 1985 y cancelado en 2013, además de sufrir una drástica reducción de los conciertos de música contemporánea.

La triste reestructuración del sector público empresarial y fundacional llevada a cabo por la Generalitat Valenciana, impulsada en 2012 por la Consellera de Cultura Lola Johnson, hizo desaparecer, el año 2013, el *Instituto Valenciano de la Música* (IVM) y la Ley que lo avaló, quedando tristemente difuminado, en cuanto a funciones, autonomía y presupuesto, en la actual *Unidad de Música* de *CulturArts Generalitat Valenciana*, con el objetivo de abaratar costes y agrupar en un *holding* a los organismos culturales de la Administración autonómica valenciana, reduciendo drásticamente su autogestión y su partida presupuestaria. Desde entonces, sobrevuela seriamente a día de hoy la incertidumbre respecto a la viabilidad y continuidad de los dos principales proyectos amparados y apoyados

por el IVM, el Festival ENSEMS y el *Grup Instrumental*, circunstancia que hizo renunciar al cargo de director artístico del Festival ENSEMS a Joan Cerveró Beta tras una magnífica labor de 18 años, el cual, tras la edición del 2014 XXXVI ENSEMS, decidió presentar su dimisión en el cargo, motivada por una palpable pérdida de interés por parte de la política hacia la música contemporánea. El cargo fue asumido posteriormente por el también compositor valenciano César Cano Forrat, que dirigió la edición del 2015 XXXVII ENSEMS. Y recientemente, tras el relevo político propiciado por las urnas en las elecciones autonómicas del 24 de mayo de 2015, para la edición del 2016 XXXVIII ENSEMS se ha decidido eliminar la figura del director artístico de ENSEMS, hasta entonces asignada a un especialista musical valenciano de prestigio, pasando la organización del Festival a manos del gestor político asignado a la subdirección de la *Unidad de Música* de *CulturArts Generalitat Valenciana*, Leonardo Marqués. La nueva etapa política propone una futura revisión de la estructura de *CulturArts*, que agrupa actualmente los organismos culturales de la Administración autonómica valenciana, y una vuelta a los Institutos. En estos primeros pasos para redibujar el panorama cultural y musical en la Comunidad Valenciana encontramos recientemente publicado el *Informe sobre la Música Contemporánea en la Comunidad Valenciana* (COMISSIÓ DE PROMOCIÓ CULTURAL, 2016), promovido por el Consell Valencià de Cultura y cuya comisión estuvo integrada por los músicos expertos valencianos D. Joan Cerveró y D. Josep Lluís Galiana. Dicho informe apunta la grave situación actual que atraviesa la creación musical contemporánea: salvando la presencia del Festival ENSEMS que supone el último refugio superviviente a los recortes de la crisis económica, la música contemporánea (o también llamada en el informe "de nueva creación") está prácticamente ausente de ciclos, conciertos y temporadas estables, de estudios, de un espacio de referencia, las orquestas de la Comunidad son ajenas a los nuevos compositores incluso a los valencianos, sufre una mala política cultural, falta de atención, de apoyo, de ayudas y subvenciones por parte de las instituciones públicas, así como apunta la falta de existencia de públicos interesados.

> "Por todo ello, este género se ha visto claramente mermado en sus posibilidades y ha sufrido un franco retroceso que ha perjudicado tanto a los autores y compositores como a directores y músicos, y, por supuesto, al

> público amante de este singular y actual estilo." (COMISSIÓ DE PROMOCIÓ CULTURAL, 2016: 2).

El informe, aprobado por el Pleno el 27 de junio de 2016, concluye que "La música contemporánea se encuentra en un momento especialmente delicado debido al progresivo abandono que ha sufrido, que la ha relegado del panorama musical." (COMISSIÓ DE PROMOCIÓ CULTURAL, 2016: 5), y apunta ciertas necesidades urgentes que pasan por profundizar en el cumplimiento de la Ley Valenciana de la Música, promocionar y difundir la música contemporánea desde los diferentes organismos públicos –especialmente la de los creadores valencianos–, fomentar el aprecio y valoración de este género musical desde la enseñanza, crear un centro de documentación que registre todas la obras de los creadores valencianos con el fin de catalogar nuestro patrimonio musical y favorecer así la investigación, favorecer la creación de nuevas plataformas sonoras para la producción de música actual, etc…

La actual situación reflejada en este reciente informe nos alerta de la incertidumbre que planea sobre la música actual, y nos señala que, pese a todos los avances logrados en pro de la música contemporánea desde que Ramón Ramos regresara a Valencia procedente de Alemania en 1983, todavía hoy sigue quedando en Valencia mucho por hacer, por afianzar y por conquistar.

1.3. RESULTADO:

HISTORIA DE VIDA DE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

(VERSIÓN PRINCIPAL: CRONOLÓGICA, EN ETAPAS,

NARRADA DETALLADAMENTE E ILUSTRADA)

1.3.1. **Inicios** (1954-1971):

Esta primera etapa en la vida de Ramón Ramos, comprendida entre 1954 y 1971, enmarca la niñez y la adolescencia del compositor, hasta los 17 años de edad, y se desarrolla completamente en el lugar de origen y en su entorno familiar. Artísticamente la etapa sencillamente contempla las circunstancias del despertar de su interés por la música.

Vicente Ramón Ramos Villanueva[79] nació el día 5 de junio de 1954 en el pueblo valenciano de Alginet [véase la certificación literal del Registro Civil de Vicente Ramón Ramos Villanueva, expedido por el Juzgado de Paz de Alginet, disponible en el *ANEXO A.3*]. Situado al norte de la comarca de la Ribera Alta del Xúquer, Alginet contaba por aquel entonces con una extensión de 24 km^2, tenía una población aproximada a los 10.000 habitantes, y su economía estaba basaba fundamentalmente en la agricultura.

Su madre, Amalia Villanueva García (1922 - 21/IV/1993), natural de Sumacàrcer (pueblo valenciano al sur de la Ribera Alta), se dedicaba a las labores del hogar familiar, y su padre, Rafael Ramos Almenar (30/II/1913 - 13/VIII/1971) natural de Alginet, tras estudiar Magisterio en Valencia, ejerció durante un tiempo como maestro de Primera Enseñanza, labor que abandonaría más adelante para trabajar con sus otros tres hermanos, Ramón, Paco y Vicente, en la empresa familiar de mecánica.

Ramón fue el tercero de los tres hijos del matrimonio. El hermano mayor, Rafael (1943), se dedicó a la ingeniería en electrónica, y José Enrique (1949-1991), el mediano, era administrativo y pronto se trasladó a vivir a París, donde pasó gran parte de su vida, y falleció el 19 de enero de 1991, a la edad de 42 años.

Ramón nació en la casa de los Ramos, situada en el nº 10 de la calle Eulàlia Escobet, calle también conocida popularmente como "*carrer del Trencall*" situada en el casco urbano histórico de Alginet.

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

Fig. 4. *2 Fotografías de la casa natal de Ramón Ramos, en la localidad valenciana de Alginet.* ©Héctor Oltra García. [Tomadas el 22 agosto 2013].

Como reflejan, para aquel entonces, las dimensiones de la casa natal, Ramón nació en el seno de una familia acomodada. La casa de la familia Ramos, construida en el primer tercio del siglo XX y todavía hoy en uso[80], presenta planta baja y dos alturas, y muestra una amplia fachada de cuatro balconadas. La primera altura se dividía albergando dos viviendas con sus portales independientes, y la planta baja estaba destinada al taller de la empresa de los hermanos Ramos, regentada por el padre y los tres tíos de Ramón. La empresa se dedicaba a la cerrajería y a la mecánica, por lo que la familia Ramos era conocida en el pueblo con el sobrenombre de *els Manyans* (del valenciano: los cerrajeros). En el taller situado en la misma planta baja de la casa, trabajaban en la reparación de maquinaria agrícola, tractores, herramientas y utensilios de labranza, válvulas y motores de extracción de agua[81]. Además, la empresa familiar tenía en propiedad y administraba tres motores de riego: al norte de Alginet, en el término de Benifaió regentaban el motor de *Mareta*; al sur, en la Alcudia regentaban el motor de *Cuquello*; y al suroeste, en Carlet el motor de *Les Forquetes*, también conocido como el motor *dels Manyans* o de *Ramos*, en referencia a la familia.

[80] Actualmente viven el hermano mayor de Ramón, Rafael Ramos Villanueva y su esposa.

[81] Negocio próspero en un pueblo de economía fundamentalmente agrícola en el que durante el siglo XX, debido a la extensión de los regadíos, la población había aumentado un 400 por ciento.

Fig. 5. *Diploma concedido a Vicente Ramón Ramos Villanueva, por el Grupo Escolar de Niños, Alginet, 15 de julio de 1964. (10 años).*

©Ramón Ramos Villanueva, cedida con autorización por sus herederos.

Por aquel entonces en la infancia de Ramón, el pueblo de Alginet ya contaba con una importante actividad y tradición musical, con rondallas, acordeonistas y como pieza fundamental estaba la Banda de la *Sociedad Artística Musical Alginetense*, que remonta sus orígenes a principios del siglo XIX. Además, el gusto por la música en la familia Ramos Villanueva siempre había estado presente. En este sentido, hay que decir que el primo de la madre de Ramón es el músico José Rosell Pons[82] (1934), con quien Ramón se llevaba muy bien y solía hablar muchas veces sobre música, y quien ejerció influencia en su ánimo de ser músico. De este modo, el matrimonio propiciaba un ambiente musical en el hogar y fomentaba el gusto por la música entre sus hijos como algo de gran valor e importancia. Así, el hermano mayor, Rafael, empezó a recibir clases de piano de una profesora de Alginet, recordada como Dña. Pura. Y pronto Ramón también comenzó a sentir afición por la música, lo que le llevó a tocar la guitarra y a

[82] Considerado uno de los trompistas más destacados de España de su tiempo, y quien fue profesor de Trompa en el *Conservatorio Superior de Música de Valencia* hasta 2004.

empezar sus estudios en la *Sociedad Artística Musical Alginetense*, con el solfeo y, alentado por su tío-segundo José Rosell Pons, con la trompa como instrumento principal, llegando a tocar en la Banda de la *Sociedad Artística Musical* de Alginet, aunque pronto tuvo que cambiarla por el violonchelo por la incompatibilidad de su fisionomía labial. Sus primeros *Maestros* de música fueros Miguel Espert y Antonio Lozano, sobre los que el propio Ramón Ramos diría muchos años más tarde en una conferencia que impartió sobre su propia música:

> "[…] creo que les debo un homenaje a mis dos primeros eh… *Maestros* […*ininteligible*…] los dos señores del pueblo de siempre, los… Miguel Espert, que fue un grandísimo trompa, y Antonio Lozano, que son los… los hombres que hay en todas las bandas, en todas las bandas todavía hoy, ¿no?, que por… simplemente por amistad o por cariño, o por que aman la música muchísimo, dan todo lo que… lo que tienen."[83]

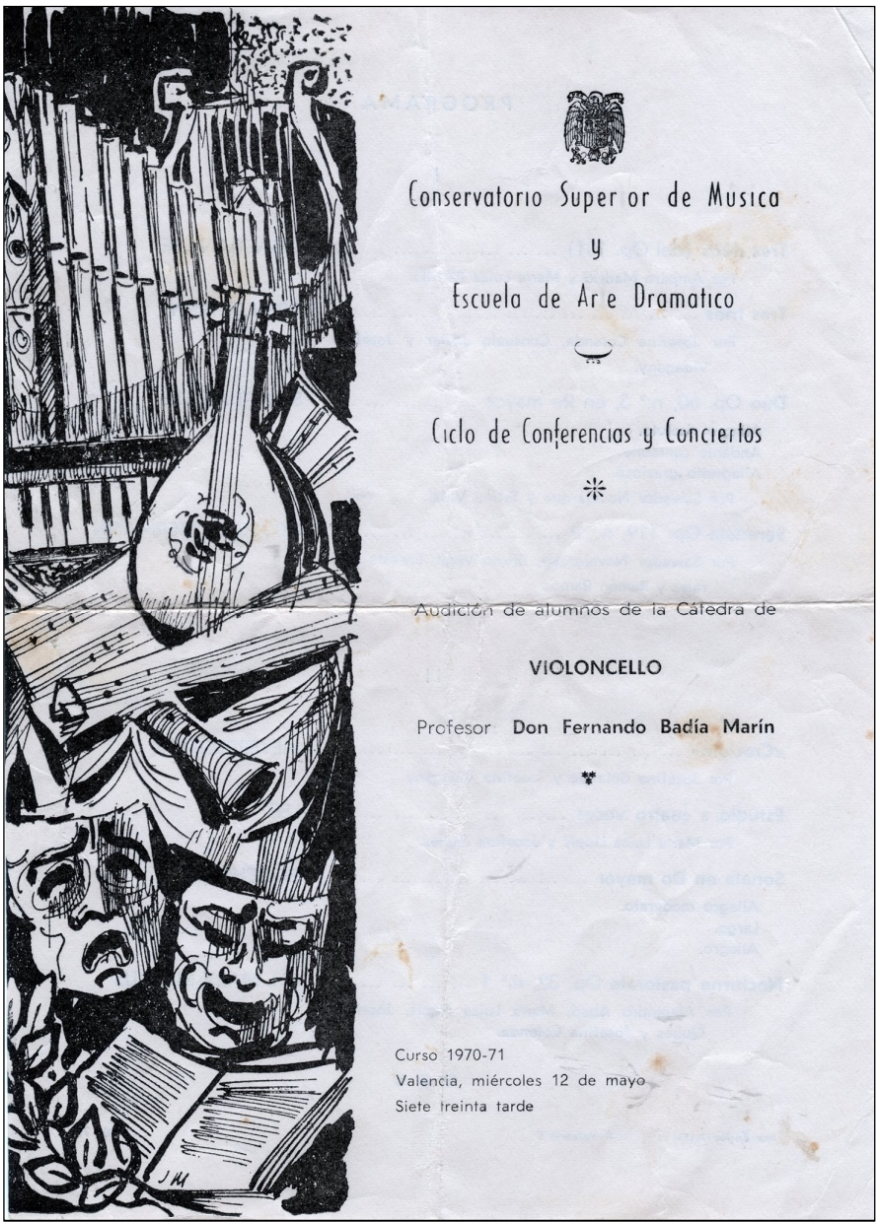
Posteriormente continuó con los estudios en el *Conservatorio de Carlet*, y más tarde en el *Conservatorio de Música de Valencia*, donde cursó las materias de solfeo y teoría de la música, y las especialidades instrumentales de piano y violonchelo. Situado en la plaza de San Esteban de Valencia, el Conservatorio de Música albergaba por aquel entonces todos los grados de la enseñanza musical, desde el grado elemental hasta el superior. Según me comenta María Martí Aguilar[84], allí Ramón Ramos cursó violonchelo con el catedrático Fernando Badía Marín, coincidiendo con violonchelistas como Gloria Cuerda, hoy en día profesora de violonchelo en el Conservatorio Profesional de Velluters (Valencia), con Juan Antonio Ros, hoy en día profesor de violonchelo en el *Conservatorio Superior de Música de Castellón*, y con Miguel Soriano y Mª Carmen Cotanda, ambos hoy en día integrantes de la *Orquesta de Valencia*.

De aquella época he podido recuperar el siguiente programa de mano en el que figura Ramón Ramos como violonchelista, de las audiciones que se realizaban en el mítico salón de actos del Conservatorio de San Esteban:

---

[83] 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. Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000*, de la presente Tesis Doctoral.

[84] Datos recogidos en conversaciones mantenidas con María Martí Aguilar a través de Facebook, el 16 y 17 de septiembre de 2015.



Conservatorio Superior de Musica
y
Escuela de Arte Dramatico

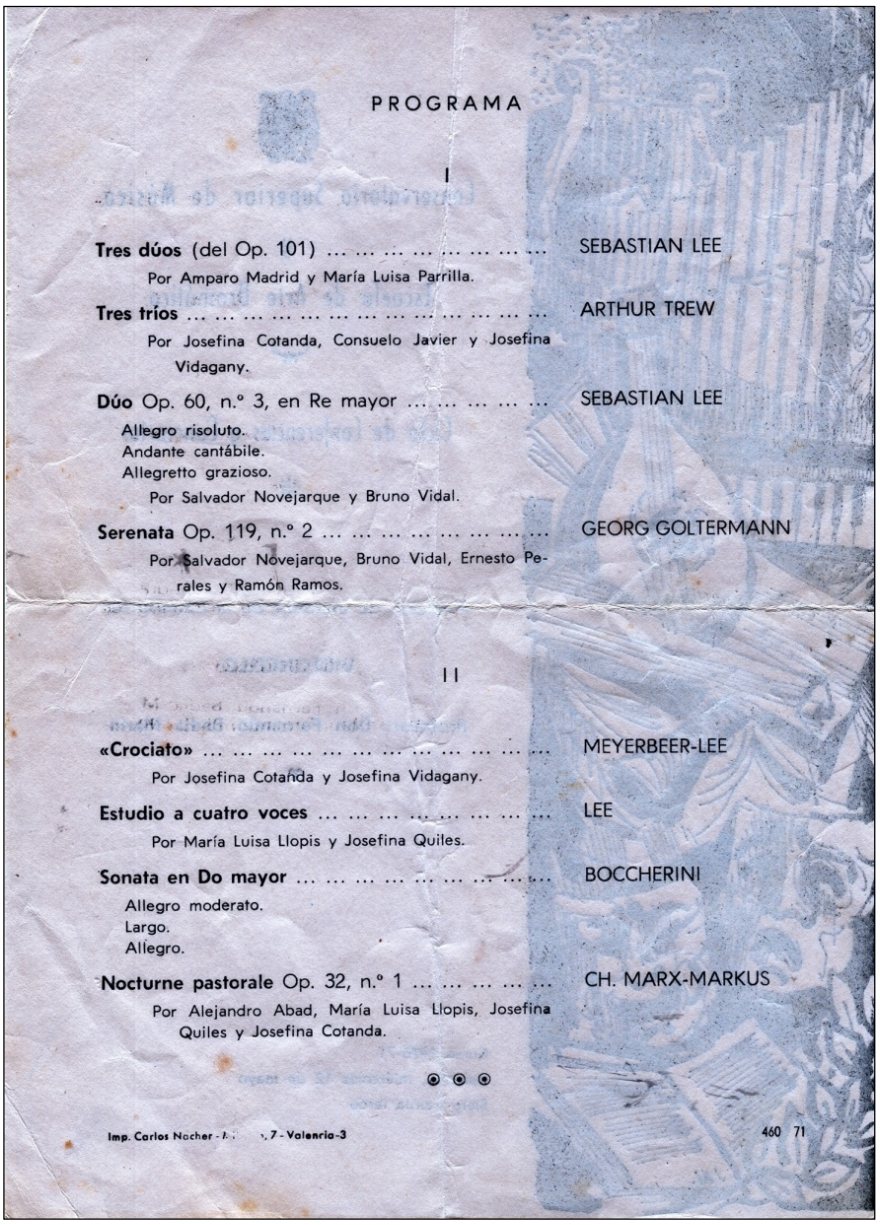
Ciclo de Conferencias y Conciertos

Audición de alumnos de la Cátedra de

VIOLONCELLO

Profesor **Don Fernando Badía Marín**

Curso 1970-71
Valencia, miércoles 12 de mayo
Siete treinta tarde



PROGRAMA

I

Tres dúos (del Op. 101) ... ... SEBASTIAN LEE
Por Amparo Madrid y María Luisa Parrilla.

Tres tríos ... ... ARTHUR TREW
Por Josefina Cotanda, Consuelo Javier y Josefina Vidagany.

Dúo Op. 60, n.º 3, en Re mayor ... ... SEBASTIAN LEE
Allegro risoluto.
Andante cantábile.
Allegretto grazioso.
Por Salvador Novejarque y Bruno Vidal.

Serenata Op. 119, n.º 2 ... ... GEORG GOLTERMANN
Por Salvador Novejarque, Bruno Vidal, Ernesto Perales y Ramón Ramos.

II

«Crociato» ... ... MEYERBEER-LEE
Por Josefina Cotanda y Josefina Vidagany.

Estudio a cuatro voces ... ... LEE
Por María Luisa Llopis y Josefina Quiles.

Sonata en Do mayor ... ... BOCCHERINI
Allegro moderato.
Largo.
Allegro.

Nocturne pastorale Op. 32, n.º 1 ... ... CH. MARX-MARKUS
Por Alejandro Abad, María Luisa Llopis, Josefina Quiles y Josefina Cotanda.

Imp. Carlos Nacher - [illegible], 7 - Valencia-3 460 71

Fig. 6. *2 imágenes de un programa de mano donde figura Ramón Ramos como estudiante de violonchelo: Audición de alumnos de la Cátedra de Violoncello del profesor Fernando Badía Marín, Conservatorio de Música "San Esteban" de Valencia, 12 de mayo de 1971.*

Cedida por ©Mª Carmen Cotanda, a través de María Martí Aguilar.

La afición de Ramón Ramos por la composición también fue muy temprana, tal como nos recuerda en una conferencia sobre su música impartida muchos años después:

> "[…] siempre me ha llamado componer. Yo creo que desde… desde que era muy pequeño, [...] cuando ya sabía solfeo pues ya hacía alguna cosita para… para trompa y piano, o piano. Luego cuando estudié Cello pues ya hacía alguna cosita para violonchelo y piano, siempre melodías tonales, en Do

> menor, muy melosas, muy melódicas y todo eso… [...], o sea que prácticamente ha sido [*que*] lo llevaba dentro, me gustaba, y además me gustaba componer y me daba la gana componer y… podía componer lo que quisiera."[85]

Y así, de niño y adolescente, transcurrieron los primeros años de sus inicios musicales, entre Alginet, su localidad natal, y Valencia, donde cursaba sus estudios en el Conservatorio.

Fig. 7. *Fotografía de Ramón Ramos, con 16 o 17 años, tocando la guitarra en su casa natal de Alginet.*

Inédita. Cedida con autorización por ©Victoria Lozano Pastor y Rafael Ramos Villanueva.

-1971: En 1971 sobrevino un amargo acontecimiento en la familia Ramos Villanueva. El 13 de agosto, el padre de Ramón, Rafael Ramos Almenar, fallece trágicamente a los 57 años, hecho que marcó profundamente a Ramón el resto de su vida.

[85] (Véase nota al pié nº 83).

1.3.2. **Düsseldorf (Alemania)** (1972-1983):

Esta segunda etapa en la vida de Ramón Ramos, comprendida entre 1972 y 1983, entre los 17 y los 28 años de edad, viene detonada por la repentina desaparición de su padre. Este dramático hecho provocará su traslado a Düsseldorf (Alemania), donde permanecerá durante todo este tiempo, y cuya estancia marcarán decisivamente sus primeras influencias y experiencias como músico, así como su formación como compositor. Artísticamente se trata de una etapa trascendental de formación y aprendizaje, que a su vez se divide en dos subetapas definidas entre el momento previo y el momento preciso de la entrada de Ramón Ramos en el *Robert-Schumann-Institut* como estudiante de composición.

1.3.2.1. **1. Primeras influencias** (1972-1975):

-1972: Meses después de la repentina muerte de su padre, alrededor de marzo del año 1972, Ramón, que contaba aun con 17 años, junto con su madre, decidieron viajar a Düsseldorf, capital del estado de Renania del Norte-Westfalia, en la por entonces República Federal Alemana. Así lo narra el propio Ramón Ramos en una conferencia impartida sobre su música, muchos años más tarde:

> "[…] por suerte y por desgracia tuve que ir a Alemania prácticamente joven… Por desgracia por que murió mi padre el año '71, yo tenía entonces, pues 17 años, si… y… tuve que ir a Alemania pues porque había un hermano mío allí, y allí prácticamente eh… iba para… iba de visita unos días solamente y me quedé pues eh… [...] 10 años [...] he estado en Alemania, generalmente viviendo en Düsseldorf."[86]

La decisión del viaje vino originada principalmente por la prematura y trágica desaparición de su padre y la búsqueda del consuelo y el apoyo familiar, aunque posteriormente, la decisión de quedarse en Düsseldorf vino motivada por la posibilidad de que Ramón continuara allí sus estudios musicales –en un principio de violonchelo–, a lo que se sumó el maravilloso ambiente musical de la ciudad. Según nos cuenta en entrevista José María Redondo Márquez, con quien Ramón compartió los primeros años de estancia:

[86] (Véase nota al pié nº 83).

> "Salir de aquí, de la Valencia de entonces [año 1972], y llegar allí [a Düsseldorf] y encontrarse los conciertos del Conservatorio, las audiciones que hacíamos los alumnos de clase, los conciertos de la Sinfónica de la ciudad, la ópera…, y fue encontrase un ambiente absolutamente que no tenía nada que ver… [con el de Valencia]." [87]

Todo ello propició que la estancia de Ramón Ramos en Düsseldorf se estableciese y prolongase por diez años.

José Enrique, hermano mediano de Ramón, vivía y trabajaba de administrativo en París desde hacía ya tiempo, y en Düsseldorf residían desde marzo de 1971 su otro hermano, el mayor, Rafael y su esposa Victoria Lozano Pastor, que se habían trasladado allí con motivo de que Rafael, ingeniero, realizara su Tesis Doctoral dedicada a la temática del sonido y de la electrónica musical en el prestigioso conservatorio *Robert-Schumann-Institut der Staatlichen Hochschule für Musik Rheinland*[88] de la ciudad de Düsseldorf, donde permanecería hasta 1975. Según lo vivido por Carlos Cruz de Castro (2012: 2) en estrecho contacto con Ramón Ramos y su familia en Düsseldorf, y recogido en un escrito inédito[89] que reproduzco aquí con su permiso, …

> "Rafael era el mayor de tres hermanos y prácticamente ejercía de jefe de familia una vez fallecido su padre, y Rafael sirvió de acicate para que su hermano menor siguiera con la música y nada mejor que se fuera a Düsseldorf para proseguirlos porque, al fin y al cabo, tenía casa a la que llegar como así fue. Rafael vivió y siguió muy de cerca aquellos comienzos musicales de Billy[90] como si de un hijo se tratara." (CRUZ DE CASTRO, 2012: 2).

Desde un primer momento Rafael, el mayor de los hermanos de Ramón, gracias a la temática de su actividad investigadora y su interés por la cultura musical,

---

[87] Transcripción literal de un fragmento procedente de la entrevista presencial mantenida en Valencia con José María Redondo Márquez el 13 de julio de 2016.

[88] Actualmente denominado *"Robert-Schumann-Hochschule für Musik"* (Conservatorio de Música Robert Schumann).

[89] *Ramón Ramos "Billy el niño" (Alginet 1954-2012).* Escrito inédito de 3 páginas, en forma de artículo biográfico y reflexivo, redactado para una publicación colectiva en homenaje póstumo a Ramón Ramos, que no se llegó a publicar. Firmado en México, julio de 2012.

[90] *Billy el niño* era el sobrenombre con el que llamaban cariñosamente en Düsseldorf a Ramón Ramos, tal y como se explica más adelante, según recoge el escrito de Carlos Cruz de Castro (2012).

estableció y mantuvo un estrecho contacto con personas relacionadas con el mundo de la música en la ciudad de Düsseldorf, algunas de ellas muy trascendentes y decisivas para la vida de Ramón Ramos, como es el caso del violonchelista español José María Redondo Márquez (Sevilla, 1947), quien había llegado a Düsseldorf en septiembre de 1970 para estudiar con el gran violonchelista italiano Antonio Janigro, que impartía *Meisterclases* en el Conservatorio *Robert-Schumann-Institut*. El propio José María Redondo rememora en las entrevistas realizadas para la presente Tesis Doctoral cómo fue aquel encuentro:

> "Quiero recordar que un día en un tren iba yo como siempre con mi cello, alguien se me acercó y tras una conversación se identificó como español residente, lo que podrá imaginar la alegría que a ambos nos produjo esa casualidad. Su acercamiento fue debido a que yo llevaba mi instrumento. Me comentó que tenía un hermano estudiante de cello y que estaba recién llegado a la ciudad. Era Rafael, ingeniero de profesión, persona muy culta y agradable, al igual que su encantadora mujer Mª Victoria. Enseguida conocí al joven Ramón."[91]

Otra de las personas decisivas con las que Ramón Ramos entró inmediatamente en contacto en Düsseldorf fue con el compositor español Francisco Estévez Díaz (Villa Cisneros, 1945). Estévez también conocía al violonchelista José María Redondo, que precisamente había sido quien había animado en España a Francisco Estévez para que se trasladase con él a Düsseldorf para realizar sus estudios de composición, le guió en sus primeros pasos y le presentó al profesor de composición del conservatorio *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf, Milko Kelemen[92]. Nathan Thatcher, en su biografía sobre Francisco Estévez, *"Paco"* (2016), escribe:

> "In the autumn of 1971 he began studies at the Robert Schumann Hochschule für Musik in Düsseldorf" (THATCHER, 2016: 112). "His initial plan had been to spent three years in Düsseldorf with Becker before returning to Spain

[91] Transcripción literal de un fragmento procedente de la entrevista mantenida con José María Redondo Márquez a través de mail, el 8 de febrero de 2016.

[92] Milko Kelemen (Slatina, 1924), compositor Croata (por aquel entonces perteneciente a Yugoslavia), antecesor de Günther Becker como profesor de composición en el conservatorio *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf.

> to finish his degree there" (THATCHER, 2016: 114). "[…] what was supposed to be three years in Düsseldorf very quickly turned into thirteen." (THATCHER, 2016: 112). "Paco spent the next thirteen years living in and around Düsseldorf, composing prolifically, performing often, and collaborating with some of the greatest musicians of the day." (THATCHER, 2016: 114).

El mismo Francisco Estévez me relata en entrevista cómo entró en contacto con Rafael Ramos y cómo conoció en consecuencia posteriormente a Ramón:

> "Coincidí con el hermano de Ramón en un concierto en Düsseldorf. Yo llevaba ya varios años estudiando en el Conservatorio y él estaba en la ciudad por trabajo. Entablamos una buena amistad y me habló de Ramón. Le dije que en el Conservatorio había muy buenos profesores de Cello y que tenía grandes posibilidades de conseguir no sólo una plaza, sino también una Beca como la que a mí me habían concedido. Y ahí empezó todo. Un tiempo después se presentó Ramón en Düsseldorf y desde el primer momento congeniamos a las mil maravillas. "[93]

Al llegar a Düsseldorf, madre e hijo se instalaron en el apartamento de su hermano Rafael y esposa, situado en la *Binterimstrasse* [Calle Binterim]. Al decidir prolongar su estancia en Düsseldorf y establecerse allí por un tiempo, Ramón retomó sus estudios ordinarios en la *Volkshochschule* [Universidad popular] de Düsseldorf, donde pronto aprendió el idioma alemán hablado y escrito con agilidad y soltura. De este modo, Ramón y su madre vivieron en el apartamento de Rafael y esposa durante un año.

Poco después, además de con José María Redondo y Francisco Estévez, Ramón Ramos estableció pronto amistad en Düsseldorf con otro español, con el compositor Carlos Cruz de Castro (Madrid, 1941). El propio Cruz de Castro narra en su escrito inédito[94] las circunstancias de aquel fortuito encuentro:

> "En 1972 conocí a Ramón Ramos en Düsseldorf. Él tenía 18 años y había acudido a dicha ciudad por estar en ella trabajando su hermano Rafael y su cuñada María Victoria a quienes yo había conocido de manera casual por

[93] Transcripción literal de un fragmento procedente de la entrevista mantenida con Francisco Estévez Díaz a través de mail, el 3 de abril de 2016.
[94] (Véase nota al pié nº 89).

> coincidir en un tranvía con Rafael. Al enterarse de que yo era compositor me dijo que su hermano acababa de llegar a Düsseldorf para seguir los estudios de música iniciados en Valencia, que quería saber cómo estaba la situación pedagógica para su hermano y ahí se inició mi amistad con esa familia. Dio la casualidad, además, de que nuestros domicilios estaban a tan sólo una manzana de distancia, pues ellos vivían en Binterimstrasse y yo en Kopernikusstrasse con lo que nos veíamos frecuentemente.
>
> Sea por casualidades del destino en un tranvía o por lo que fuere, el hecho es que Ramón y yo coincidimos en esa ciudad por el común motivo de estudiar música: él el violonchelo, en principio, y yo la composición. Yo acababa de entrar en la Hochschule Robert Schumann Institut para estudiar con Milko Kelemen y él entraría en dicha Hochschule en 1975 donde alternó los estudios de composición y *Live Electronic* con Günther Becker." (CRUZ DE CASTRO, 2012: 1).

La estrecha relación de amistad que se forjó en Düsseldorf entre aquel grupo de músicos estudiantes españoles (el violonchelista y los tres compositores) queda patente en palabras de José María Redondo: "Lógicamente, aumentó nuestro círculo de amigos y compartíamos todo."[95], y en las de Francisco Estévez: "Nos hicimos grandes amigos, y al llegar Carlos Cruz de Castro éramos inseparables."[96]. Del mismo modo que es reflejo de esta estrecha relación el apelativo cariñoso con el que el resto de músicos del grupo, alrededor de diez años mayores que Ramón, se referían a él, tal y como lo explica Carlos Cruz de Castro en su escrito inédito[97]:

> "[...] en Düsseldorf le puse el sobrenombre de "Billy el niño" por lo jovencito que era y lo enormemente despierto, inteligente, rápido de mente aunque silencioso, flaco y larguirucho a quien le teníamos que mirar hacia arriba, poseedor de un humor socarrón al que había que entenderle entre líneas, sobreentenderle sutilmente para saber a qué se estaba refiriendo, pues, a veces, exteriorizaba un semblante taciturno que podía llevar al engaño a quien no lo conociera en profundidad. A partir de entonces todos nosotros lo llamamos Billy y todos nosotros éramos los siguientes en aquel Düsseldorf

[95] Transcripción literal de un fragmento procedente de la entrevista mantenida con José María Redondo Márquez a través de mail, el 8 de febrero de 2016.
[96] (Véase nota al pié nº 93).
[97] (Véase nota al pié nº 89).

> de 1972: Rafael Ramos y su mujer María Victoria, el compositor Francisco Estévez que estudiábamos los dos con Milko Kelemen, el violonchelista José María Redondo que estudiaba con Antonio Janigro también en la Hochschule y el propio Billy a quien no le desagradó el sobrenombre sino todo lo contrario, lo admitió como un signo de familiaridad, de amistad y de cariño y Billy se le quedó apropiado de tal manera que cuando en la actualidad hablo con su hermano Rafael y con María Victoria nos referimos a él como Billy, y como Billy todavía lo traté cuando pude hablar por última vez por teléfono con él y como Billy me voy a seguir refiriendo a él." (CRUZ DE CASTRO, 2012: 1).

El contacto inmediato con aquellos músicos impulsó el ánimo y guió decididamente el camino de la formación musical de Ramón Ramos en Düsseldorf. El contacto con José María Redondo propició que Ramón Ramos pudiera de algún modo continuar en Düsseldorf con los estudios de violonchelo que había comenzado en Valencia. Al respecto, me narra José María Redondo Márquez en sus entrevistas:

> "Le oí tocar, con un nivel bajo como era de entender en lo que teníamos en nuestro país, y me comprometí a darle clases que eran semanales; de esta forma hablábamos y degustábamos viandas españolas." [98]

Sobre aquellas clases José María Redondo añade:

> "Cada cierto tiempo yo le ponía estudios y se los revisaba. Él tenía un problema, y es que tenía la mano muy grande, y la verdad es que le sobraba mano… Yo trataba de adaptarle una técnica, y cuando le sonaban tres notas bien le veías la cara de felicidad que ponía. Hacíamos dúos, cosas facilitas, para animarse."[99]

[98] Transcripción literal de un fragmento procedente de la entrevista mantenida con José María Redondo Márquez a través de mail, el 8 de febrero de 2016.

[99] Transcripción literal de un fragmento procedente de la entrevista presencial mantenida en Valencia con José María Redondo Márquez el 13 de julio de 2016.

Fig. 8. *Fotografía de Ramón Ramos en Düsseldorf, tocando el violonchelo, tutelado por José María Redondo Márquez, alumno de Antonio Janigro en el Robert-Schumann-Institut.*

Inédita. Cedida con autorización por ©Victoria Lozano Pastor y Rafael Ramos Villanueva.

Sobre aquellas vivencias sigue narrándome José María Redondo Márquez en su entrevista:

> "Ramón era muy introvertido, enamorado de la música y ansioso por aprender; persona maravillosa y dispuesto a todo. Era muy delgado, con manos huesudas de gran tamaño y tenía verdadera obsesión en tocar el cello decentemente. Yo era para él su "hada madrina", su profesor, su amigo... lo llevaba a todas partes.
>
> Mi *Maestro* daba clases una semana al mes y asistía a mi lado, con el beneplácito de Janigro. Éramos 10 alumnos de diferentes países y cada uno tocábamos diferentes obras del repertorio violonchelístico que la mayoría, lógicamente nunca había oído. Su cara de satisfacción lo decía todo, aunque me reconocía que era demasiado: excelentes instrumentistas, con ese repertorio y con aquellos sabios consejos... que no solamente eran de técnica, sino también musicales, y en un ambiente al que no estaba acostumbrado.
>
> Ramón tomaba nota de todo. En alguna ocasión tenía serias dudas si algún día él podría también; pensaba en su nivel y en la edad, era su faceta pesimista... pero me demostraba que estaba dispuesto a todo; Yo creo que

> necesitaba la música para poder expresarse, como identidad, sin importar como."[100]

También Francisco Estévez, que estudiaba composición en el *Robert-Schumann-Institut* de la ciudad, favoreció que Ramón continuara los estudios de violonchelo de un modo extraoficial con el profesor Wolfgang Mehlhorn[101], asistente de Antonio Janigro en el *Robert-Schumann-Institut*. Sobre esta circunstancia Francisco Estévez Díaz me habló en su entrevista:

> "Ramón no entró directamente en el Conservatorio, si no que empezó a estudiar cello con el cellista del Robert Schumann String Quartet: Wolfgang Mehlhorn. Yo era por aquel entonces novio de Chiharu Yuuki, una extraordinaria violinista que tocaba como I Violín en dicho cuarteto y a través de ella conseguimos que Ramón comenzase a dar clases con Mehlhorn. "[102]

Por otro lado, la estrecha relación con los dos compositores, Estévez y Cruz de Castro, que se encontraban estudiando composición en el *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf con Milko Kelemen, sumado a lo que le transmitían, lo que hablaban, las conversaciones sobre las cuestiones de las obras gráficas que hacían, etc…, llamaron desde un principio poderosamente la atención de Ramón Ramos y terminarían por influenciarle muy notable y decisivamente hacia el mundo de la composición contemporánea, tal y como lo rememora Carlos Cruz de Castro en la entrevista realizada para la presente Tesis Doctoral:

> "[...] entre bromas y veras, en la casa donde vivían, donde vivía él con su madre, su hermano Rafael y su cuñada María Victoria, "jugábamos" a improvisar utilizando cada uno instrumentos varios. Ramón el violonchelo y el resto de nosotros cualquier artilugio que sonara. El hecho es que nos entreteníamos improvisando y yo ordenaba aquello de alguna manera proporcionando una estructura para que tuviera una forma, establecía un orden. Por todo el contacto que tuvimos en ese tiempo sí creo que Ramón

[100] (Véase nota al pié nº 98).
[101] Wolfgang Mehlhorn fue violonchelo solista en Malmö y en la NWD-Philharmonie. Después de sus actividades de enseñanza en el Conservatorio Robert Schumann fue nombrado profesor de la Academia de Música de Hamburgo.
[102] (Véase nota al pié nº 93).

> Ramos se encontró influenciado por nosotros para su encaminamiento hacia la composición." [103]

Con Carlos Cruz de Castro, Ramón Ramos compartiría estancia en Düsseldorf apenas un año, hasta 1973; con José María Redondo Márquez compartió vivencias hasta 1974; y con Francisco Estévez compartiría toda su estancia en Düsseldorf hasta su regreso a España en 1983, ya que, como cuenta Nathan Thatcher (2016: 129) en *"Paco"* –la biografía de Estévez–, Estévez regreso a España en 1985: "In 1985 Paco accepted a position as the director the electronic music studio at the conservatory in Cuenca, Spain".

-1973: En 1973 Ramón y su madre dejaron el apartamento de su hermano Rafael y su esposa, y se mudaron juntos a otro apartamento.

Ya durante estos primeros años Ramón combinó sus estudios extraoficiales de violonchelo con numerosas actividades musicales, muchas de ellas en compañía de José María Redondo, Carlos Cruz de Castro y Francisco Estévez, tal y como nos recuerdan ambos compositores: "En el año 1973 estuvimos Ramón Ramos, Francisco Estévez y yo [Carlos Cruz de Castro] en la Bienal de Zagreb. Fuimos por mediación de Milko Kelemen que había sido el fundador de dicha Bienal y era el actual director."[104]; "Con Ramón asistimos a varios festivales y cursos de música contemporánea. [...] estuvimos juntos en Zagreb (lo recuerdo perfectamente porque nuestro dinero se nos fue en el viaje y hotel y nos quedó muy poco para la comida, así que pasamos hambre de verdad)."[105]
En 1973 asistieron al *Internacionalni Festival Suvremene Muzike* [Festival Internacional de Música Contemporánea] de la VII Bienal de Zagreb (Croacia), que se celebraba del 14 al 20 de mayo de aquel año. Allí asistió, el 14 de mayo a las 20:00h, al concierto *"Carrousel I"* de la *Slovenska Filharmonija* [Orquesta

[103] Transcripción literal de un fragmento procedente de la entrevista mantenida con Carlos Cruz de Castro a través de mail, el 23 de enero de 2016.
[104] *Ídem.*
[105] (Véase nota al pié nº 93).

Filarmónica de Eslovenia] dirigida por Oskar Danon. Tuvo lugar en la sala de conciertos *Studio RTZ "Istra"*, donde se programaron obras de Ramovš, Ligeti, Ichiyanagi, Cage, Jagodić, Radica y Božič. De aquel concierto le dejará especialmente impresionado –en la interpretación del violonchelista Siegfried Palm[106]– el *Concierto para violonchelo y orquesta* (1966) de György Ligeti[107] (Dicsőszentmárton, 1923-Viena, 2006), compositor con el que coincidirá años más tarde, durante su formación, y que ejercerá una notable influencia sobre la música de Ramón Ramos (HDS&CANTUS, [s.f.]: en línea; FAYOS, 2006: 5). También en los conciertos de la Bienal de Zagreb le llamó especialmente la atención, entre otros, la música de los intérpretes/compositores Vinko Globokar (Anderny, Francia, 1934) y Michel Portal (Bayona, Francia, 1935), pertenecientes ambos al llamado *New Phonic Art*[108], y que participaron aquel año en la Bienal en dos conciertos. El primero tuvo lugar el 14 de mayo a las 23:00h en el teatro dramático *"Gavella"*, donde actuó el grupo *New Phonic Art* con obras de Alsina y Globokar. Y el segundo tuvo lugar el 15 de mayo a las 20:00h en el *Hrvatski Glazbeni Zavod* [Instituto Croata de la Música], en el que participaron como solistas Vinko Globokar (trombón) y Michel Portal (clarinete) junto a la *Schola Cantorum* de Stuttgart dirigidos por Clythus Gottwald, con obras de Penderecki, Holliger, Bussotti, Radica, Globokar y Cage (HDS&CANTUS, [s.f.]: en línea).

---

[106] Siegfried Palm (1927-2005). Violonchelista alemán, reconocido mundialmente por sus interpretaciones de música contemporánea. György Ligeti le compuso y dedicó en 1966 su *Concierto para violonchelo y orquesta*.

[107] György Sándor Ligeti (Dicsőszentmárton [hoy Tîrnaveni, Rumanía], 28 de mayo de 1923 - Viena, 12 de junio de 2006). Compositor húngaro de origen judío, y nacionalizado austriaco. Es considerado uno de los compositores más relevantes e influyentes de la música del siglo XX. Siguió su propio camino compositivo, que poco tenía que ver con el pensamiento serial o estructural, y se centró más en un estilo composicional basado en la textura y en la micropolifonía. Como educador, Ligeti impartió clases de composición en Darmstadt, Witten, Hamburgo, Estocolmo y Stamford, y ocupó el puesto de profesor de composición en la *Hochschule für Musik* de Hamburgo. György Ligeti murió en Viena el 12 de junio de 2006 a la edad de 83 años.

[108] *New Phonic Art*: Grupo musical experimental, compuesto por los intérpretes Vinko Globokar (trombón), Michel Portal (clarinete y saxo), Jean-Pierre Drouet (percusión) y Carlos Roqué Alsina (piano, percusión y flauta). Fundado en abril de 1969, su actividad se extendió hasta 1974, año en que se disolvió. Su música vanguardista está basada en la exploración sonora y en la improvisación.

Fig. 9. *Bienal de Zagreb. 15 de mayo de 1973. Instituto Croata de la Música. Concierto de la Schola cantorum, director: Clytus Gotwald, solistas: Vinko Globokar (trombón) y Michel Portal (clarinete).*

©HDS&Cantus. [En línea]. [Consulta: 3 agosto 2013].
Disponible en: <http://biennale.cantus.hr/galery1973.php3>.

Es pues durante todo este periodo de intensas actividades musicales y de estrecha relación con los compositores españoles Francisco Estévez y Carlos Cruz de Castro, cuando Ramón toma contacto con el mundo de la composición contemporánea centroeuropea, y cuando se despierta su inquietud y se consolida definitivamente su interés por la composición, lo que dará origen a sus primeras obras: ***Declinaciones*** (1973) [*H.O.* nº 01] para guitarra, y ***De las comunicaciones C.B.*** (1974) [*H.O.* nº 02] para violín, violonchelo y piano, resultando la primera de ellas, en palabras del propio Ramón Ramos, pronunciadas en una conferencia sobre su música muchos años después: "la primera obra que yo hice y que prácticamente me abrió las puertas del Conservatorio de Düsseldorf."[109]

Este mismo año el compositor Carlos Cruz de Castro abandonó Düsseldorf, en parte debido a que su *Maestro* Milko Kelemen, con quien había ido específicamente a trabajar la composición a Düsseldorf, dejó la docencia en el

[109] (Véase nota al pié nº 83).

Robert-Schumann-Institut para trasladarse a Stuttgart, y, según me cuenta en entrevista el propio Carlos Cruz de Castro, "yo abandoné Düsseldorf porque me vine a México en donde fundé el *Festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea* con la pianista y compositora mexicana Alicia Urreta."[110], celebrando su primera edición entre noviembre y diciembre de 1973. Fue precisamente entonces cuando Günther Becker, que sería finalmente el *Maestro* de Ramón Ramos, entró a cubrir la plaza de Milko Kelemen como profesor de composición en el *Robert-Schumann-Institut*. Cruz de Castro siguió manteniendo, a su regreso a España, el contacto durante muchos años con Ramón Ramos y su hermano Rafael y esposa, a destacar el *Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante*, o el *VII Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea* celebrado en octubre de 1980 en Madrid, en los que coincidieron.

-1974: Este año su madre Amalia regresó sola a Alginet, mientras que Ramón decidió quedarse en Düsseldorf para continuar con sus estudios y su actividad musical. Ya solo, se instaló en casa de una mujer llamada *Frau* Ruth Schedel. La casa, en la calle *Jahn Strasse* Nº 112 de Düsseldorf, pertenecía a una familia adinerada en la que tenían gusto por acoger a jóvenes estudiantes de música, y a la que solían acudir estudiantes extranjeros, como en una especie de apartamentos subvencionados, con una cuota muy económica que Ramón pagó gracias a sus diversas actividades docentes a lo largo de estos años, a través de las cuales tenía ingresos y se sustentaba.

[110] (Véase nota al pié nº 103).

Fig. 10. *Apartamentos de Frau Ruth Schedel, en la calle Jahn Strasse Nº 112 de Düsseldorf.* Inédita. ©Isa Terwiesche. [Fotografía tomada especialmente para la Tesis el 4-7-2017].

Al respecto de las vías por las que se sustentaba económicamente, recuerdo perfectamente que Ramón me contara personalmente, en las clases de Composición del *Conservatorio Superior de Música de Valencia*, una anécdota: Un compañero del *Robert-Schumann-Institut* le ayudó a encontrar trabajo en el *Moerser Musikschule* [Conservatorio de Moers (Alemania)] impartiendo clases para niños de *blockflöte* [flauta dulce], instrumento que en principio Ramón no dominaba por no haber tenido apenas la ocasión de practicarlo, pero que gracias a las intensivas y apresuradas lecciones de aquel mismo compañero, pudo finalmente manejar con soltura el instrumento para impartir las clases.

Fig. 11. *Moerser Musikschule, donde Ramón Ramos impartió clases.*
Inédita. ©Isa Terwiesche. [Fotografía tomada especialmente para la Tesis el 7-6-2017].

También, sobre esta circunstancia, Francisco Estévez me cuenta en su entrevista que "Ramón también entro a formar parte de un grupo de música "pop" en el que yo tocaba (teclados) y que gracias a este grupo pudimos vivir algo más holgadamente. Ramón tocaba bien la guitarra y los fines de semana tocábamos en salas de fiesta y clubes."[111]. Aquel grupo pop se llamaba "Mis amigos".

[111] (Véase nota al pié nº 93).

Fig. 12. *Fotografía del grupo de música pop de Düsseldorf. De izq. a der.: Julio Ochando Ochando, Rafael, Rubén Fernández García, Francisco Estévez y Ramón Ramos.*

Inédita. ©Julio Ochando Ochando.

Además, Ramón Ramos fue coordinador de cursos de iniciación musical para niños, también en el *Moerser Musikschule*, donde mantuvo su actividad docente durante un período de cinco años. También estuvo ejerciendo como profesor de armonía analítica en la Escuela Estatal de Música de Renania del Norte, y también, al margen de la música, impartía clases particulares de español y en un "grupo de habla española" en Düsseldorf.

Según el testimonio de Monika Gutland[112], la figura de *Frau* Ruth Schedel fue decisiva en el devenir de Ramón Ramos, favoreciendo determinantemente su estancia en Alemania y sus estudios musicales:

> "One woman should be mentioned: Ruth Schedel. She was not poor and she had always young musicians in her house and cared for them. She gave a lot to Ramón. [...].
>
> Ruth Schedel had a very big influence on Ramón, she opened his entire world (and mine also). [...].

[112] Según nos cuenta en conversaciones a través de mail la propia Mónica Gutland, fue pareja sentimental de Ramón Ramos durante un período de la estancia de este en Alemania, aproximadamente desde octubre de 1976 hasta alrededor de 1981.

> If there wouldn´t have been this glorious Mrs. Schedel, who cared for Ramón, he would not have had the chance to do his studies."[113]

Y también al respecto, según el testimonio de Francisco Estévez en su entrevista,

> "Ramón estuvo viviendo durante una larga temporada en casa de una mecenas, la Sra. Schedel que ayudaba especialmente a cellistas, pues su marido, un acaudalado industrial, era gran aficionado al cello y ella tenía pasión por el instrumento. Esta mujer hacía con frecuencia en su gran mansión veladas musicales e invitaba a extraordinarios instrumentistas a tocar y pasar unos días en su casa. Nosotros lógicamente asistíamos a dichas veladas." [114]

En aquel apartamento Ramón Ramos conviviría durante los años de formación con algunos de sus compañeros de estudios del *Robert-Schumann-Institut*, como los venezolanos Alfredo Rugeles Asuaje (Washington D.F., 1948) y Alfredo Marcano Adrianza (Maracaibo, 1953), con los que también fraguaría una entrañable amistad.

Fig. 13. *De izq. a der.: Alfredo Marcano, Ramón Ramos y Alfredo Rugeles. En el apartamento de Frau Ruth Schedel. Düsseldorf, entre 1974~81.*

Inédita. Cedida con autorización por ©Alfredo Rugeles Asuaje.

[113] Transcripción literal de fragmentos procedentes de la entrevista mantenida con Monika Gutland a través de mail, el 3 de mayo de 2014.
[114] (Véase nota al pié nº 93).

Sobre su estancia en la casa de *Frau* Ruth Schedel, su hijo Carlos me confiesa en entrevista que su padre le había contado en numerosas ocasiones lo agradecido que estaba y lo tanto que apreciaba a aquella señora, que "la mujer se había portado muy bien con él [...], y allí es donde a él esa señora le dio el Cello, que era de un judío y se lo quedó esa familia alemana. Y esa familia alemana le cedió el Cello a mi padre"[115]. Aquel Cello resultó ser un instrumento de gran calidad, que Ramón Ramos conservaría y se traería consigo en su regreso a España.

Fig. 14. *Ramón Ramos Villanueva al violonchelo. Düsseldorf, entre 1974~80.*
Inédita. ©Ramón Ramos Villanueva, cedida con autorización por sus herederos.

En agosto de este año se puede situar a Ramón Ramos de regreso a su pueblo natal, en Alginet (Valencia), donde está rubricada y localizada la finalización de la partitura de su obra ***De las comunicaciones C.B.*** (1974) [*H.O.* nº 02] para violín, violonchelo y piano. La obra, a través de las iniciales C.B., hace referencia a la que por entonces era su novia en Alginet, y que años más tarde –ya de regreso

[115] Transcripción literal de un fragmento procedente de la entrevista mantenida con Carlos Ramos Bosch en persona, el 9 de agosto de 2013.

definitivo a España– se convertiría en su esposa, Cinta Bosch. Los regresos a su localidad natal durante su etapa de estancia en Alemania serian siempre muy escasos, breves y puntuales.

Este mismo año el violonchelista José María Redondo Márquez abandonó Düsseldorf tras finalizar sus estudios y regresó a España, donde fundó el *Festival de Música de Cámara de Cambrils* y el *Cuarteto Numen*, más tarde *Hispánico Numen*, a alguno de cuyos conciertos Ramón Ramos acudiría años más tarde, incluso invitado a Cambrils a estrenar alguna obra.

-1975 / hasta septiembre: Guiado por su inquietud compositiva y los deseos de formarse al respecto, relegó a un segundo plano sus estudios extraoficiales de violonchelo en beneficio de la composición. En este sentido se pronunciaba Carlos Cruz de Castro en la entrevista: "Creo que lo que vio allí con respecto al violonchelo y a la composición le atrajo más ésta, estaba en un ambiente propicio y creo que la visión de una carrera como intérprete de violonchelo la veía muy cuesta arriba."[116], y en su escrito inédito sobre Ramón Ramos, sobre el que escribió que "No dejaría del todo el estudio del violonchelo como mera formación instrumental, pero sí supeditado a la composición, que sería la que definiría su vida artística." (CRUZ DE CASTRO, 2012: 1).
Hecho que vienen a ratificar al respecto las palabras de José María Redondo en su entrevista:

> "Creo que Ramón se contagió del gusanillo de la creación musical de la mano de nuestros colegas [en referencia a Francisco Estévez y Carlos Cruz de Castro], empezó a entusiasmarse de tal manera que el cello, sin dejarlo, pasó a segundo plano. Empezó a conocer las tendencias vanguardistas, la electrónica... asistía a los estrenos del departamento; En fin, encontró su camino: investigar y crear."[117]

[116] (Véase nota al pié nº 103).
[117] (Véase nota al pié nº 98).

Este entusiasmo por la música contemporánea, tanto en la faceta interpretativa como en la compositiva, se vio favorecido por la pertenencia al grupo de cámara *"Música"*, dedicado a la interpretación de la *Nueva Música*. El grupo había sido fundado y estaba liderado por los compositores españoles vinculados al *Robert-Schumann-Institut*: Francisco Estévez –que desempeñaba el papel de director–, Carlos Cruz de Castro y Ramón Ramos como violonchelista –aunque Ramón no sería alumno del *Robert-Schumann-Institut* hasta octubre de este mismo año–, además de componentes alemanes también vinculados al Centro.

> "Am Beispiel neuer Musik aus Spanien versuchte die von einem halben Jahr gegründete Gruppe "Musica" –bestehend aus drei spanischen und acht deutschen Studierenden del Düsseldorfer Robert-Schumann-Instituts der Musikhochschule Rheinland– Einblick in ihre ambitionierte Avantgarde-Werkstatt zu geben."[118] (EK, 1975: [s.p.]).

Con la pertenencia al grupo de cámara *"Música"*, Ramón Ramos pudo experimentar de primera mano la práctica de la música contemporánea con el grupo, que viajó por Alemania ofreciendo varios conciertos, lo que propició su acercamiento y acrecentó su interés por la nueva música, que además se vio fuertemente avivado por la experiencia de poder incluso interpretar y estrenar con el grupo sus propias primeras obras como compositor.

Uno de los primeros conciertos que ha sido posible documentar del grupo *"Música"* tuvo lugar probablemente la noche del 4 de abril de este mismo año, 1975, en el *Kammerspiel der Städtischen Bühnen* [Teatro de cámara Municipal], en Frankfurt. Allí se interpretaron cinco piezas de música contemporánea españolas: *Floreal* de Tomás Marco, interpretada a la batería por el percusionista Christian Rodenburg; *Interpolaciones* de Ángel Oliver Pina (Zaragoza, 1937 - Madrid, 2005), para quinteto clásico de viento; *Tucumbalam* de Carlos Cruz de Castro, para flauta, oboe, clarinete, trombón, violín, violonchelo y percusión; *Auf dem Tisch* de Francisco Estévez, para flauta, clarinete, trompa, trompeta, trombón y percusión; y la última del programa, el estreno absoluto de la obra de Ramón Ramos, ***De las comunicaciones C.B.*** (1974) [H.O. nº 02], interpretada al violín

[118] "Con el ejemplo de música nueva de España, el grupo "Música" –que se compone de tres estudiantes españoles y ocho alemanes del Robert-Schumann-Institut de la Escuela Superior de Música de Renania– intentó dar una idea de su ambicioso Taller vanguardista".

por Rubén Fernández, al violonchelo por el mismo Ramón Ramos y al piano por Francisco Estévez. Sobre la obra de Ramón Ramos se escribió en el diario *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, del 5 de abril de 1975:

> "Das evenfalls uraufgeführte "De las comunicaciones C.B." von V. Ramón Ramos, de 21 jährigen Cellisten der Gruppe "Musica", gab sich streckenweise asl Happening, zumindest als spielerische Auseinandersetzung mit klassisch-romantischen Kompositionsformen, die zitiert, eineinandermontiert und ironisiert werden: der Pianist (Francisco Estévez) erscheint erst, als der Cellist (der Komponist selbst) schon voll in Aktion ist, aber bald ergeht man sich gemeinsam in zart schwelgerischer Kammermusik-Manier ein Geiger (Rubén Fernández) läßt sich ähnlich nostalgisch vom hinteren Teil des Raumes her (Kammerspiel der Städtischen Bühnen) vernehmen, während es sich die Partner auf der Bühne bei Bier gemütlich machen; der Geigenton zerstiebt in massiver vierhändiger Klavier-Attacke der Biertrinker, aber das Ganze endet brav in Dur."[119] (EK, 1975: [s.p.]).

El artículo termina valorando positivamente el concierto en general y la labor concreta de los compositores españoles: "Trotz ihrer eher spielerisch-unverbindlichen Faktur bestätigten die Stücke die ernsthafte Auseinandersetzung der spanischen Avantgarde mit Kompositionspraktiken des übrigen Westeuropa."[120] (EK, 1975: [s.p.]).

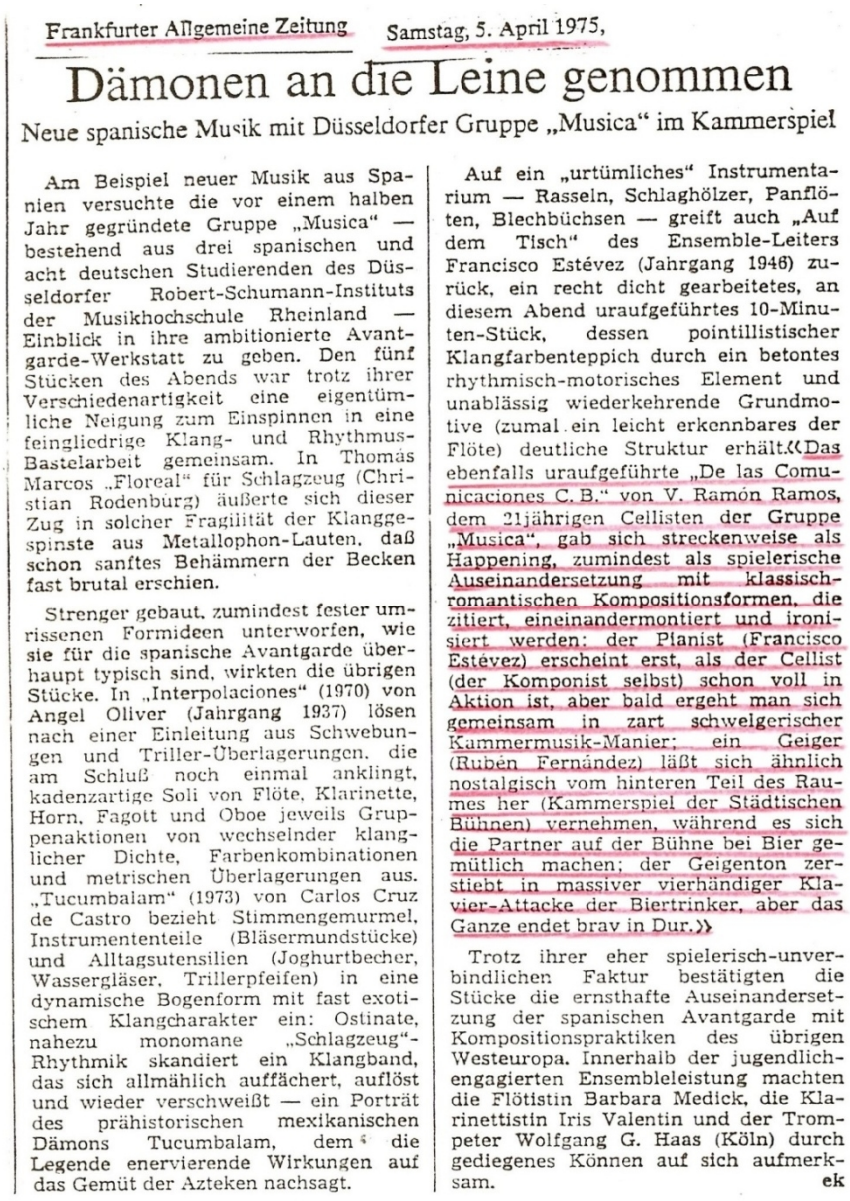
Dado su interés documental, recojo a continuación íntegro el artículo del diario *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, del 5 de abril de 1975, en el recorte de prensa procedente del fondo de archivo personal de Ramón Ramos, con los subrayados del propio compositor, donde se narra el concierto del grupo *"Música"*, bajo el titular: *Dämonen an dei Leine genommen* [Demonios cogidos de la correa]: *Neue*

---

[119] "Entre las opciones también se estrenó ***De las Comunicaciones C. B.***, de V. Ramón Ramos, violonchelista de 21 años de edad del grupo *"Música"*, que se mostró en partes como un Happening [acción teatral], al menos como un reto de juego con formas de composición clásico-románticas, la cuales son citadas, montadas entre sí e ironizadas: el pianista (Francisco Estévez) aparece sólo cuando el violonchelista (el propio compositor) está ya en plena acción, pero pronto tocan juntos en el estilo delicado y voluptuoso de la música de cámara; el violinista (Rubén Fernández) se percibe del mismo modo nostálgico desde la parte posterior de la sala (Teatro de cámara Municipal), mientras que los compañeros se acomodan para tomarse una cerveza en el escenario; el sonido del violín se pierde en un ataque masivo del piano a cuatro manos por parte de los bebedores de cerveza, pero todo el asunto acaba buenamente en modo Mayor."

[120] "A pesar de la factura lúdica de las piezas, confirmaban el serio compromiso de la vanguardia española con las prácticas compositivas del resto de la Europa occidental."

spanische Musik mit Düsseldorfer Gruppe "Musica" im Kammerspiel [Nueva música española con el grupo de cámara "Música" de Düsseldorf].



Frankfurter Allgemeine Zeitung Samstag, 5. April 1975,

Dämonen an die Leine genommen

Neue spanische Musik mit Düsseldorfer Gruppe „Musica" im Kammerspiel

Am Beispiel neuer Musik aus Spanien versuchte die vor einem halben Jahr gegründete Gruppe „Musica" — bestehend aus drei spanischen und acht deutschen Studierenden des Düsseldorfer Robert-Schumann-Instituts der Musikhochschule Rheinland — Einblick in ihre ambitionierte Avantgarde-Werkstatt zu geben. Den fünf Stücken des Abends war trotz ihrer Verschiedenartigkeit eine eigentümliche Neigung zum Einspinnen in eine feingliedrige Klang- und Rhythmus-Bastelarbeit gemeinsam. In Thomas Marcos „Floreal" für Schlagzeug (Christian Rodenburg) äußerte sich dieser Zug in solcher Fragilität der Klanggespinste aus Metallophon-Lauten, daß schon sanftes Behämmern der Becken fast brutal erschien.

Strenger gebaut, zumindest fester umrissenen Formideen unterworfen, wie sie für die spanische Avantgarde überhaupt typisch sind, wirkten die übrigen Stücke. In „Interpolaciones" (1970) von Angel Oliver (Jahrgang 1937) lösen nach einer Einleitung aus Schwebungen und Triller-Überlagerungen, die am Schluß noch einmal anklingt, kadenzartige Soli von Flöte, Klarinette, Horn, Fagott und Oboe jeweils Gruppenaktionen von wechselnder klanglicher Dichte, Farbenkombinationen und metrischen Überlagerungen aus. „Tucumbalam" (1973) von Carlos Cruz de Castro bezieht Stimmengemurmel, Instrumententeile (Bläsermundstücke) und Alltagsutensilien (Joghurtbecher, Wassergläser, Trillerpfeifen) in eine dynamische Bogenform mit fast exotischem Klangcharakter ein: Ostinate, nahezu monomane „Schlagzeug"-Rhythmik skandiert ein Klangband, das sich allmählich auffächert, auflöst und wieder verschweißt — ein Porträt des prähistorischen mexikanischen Dämons Tucumbalam, dem die Legende enervierende Wirkungen auf das Gemüt der Azteken nachsagt.

Auf ein „urtümliches" Instrumentarium — Rasseln, Schlaghölzer, Panflöten, Blechbüchsen — greift auch „Auf dem Tisch" des Ensemble-Leiters Francisco Estévez (Jahrgang 1946) zurück, ein recht dicht gearbeitetes, an diesem Abend uraufgeführtes 10-Minuten-Stück, dessen pointillistischer Klangfarbenteppich durch ein betontes rhythmisch-motorisches Element und unablässig wiederkehrende Grundmotive (zumal ein leicht erkennbares der Flöte) deutliche Struktur erhält. »Das ebenfalls uraufgeführte „De las Comunicaciones C. B." von V. Ramón Ramos, dem 21jährigen Cellisten der Gruppe „Musica", gab sich streckenweise als Happening, zumindest als spielerische Auseinandersetzung mit klassisch-romantischen Kompositionsformen, die zitiert, eineinandermontiert und ironisiert werden: der Pianist (Francisco Estévez) erscheint erst, als der Cellist (der Komponist selbst) schon voll in Aktion ist, aber bald ergeht man sich gemeinsam in zart schwelgerischer Kammermusik-Manier: ein Geiger (Rubén Fernández) läßt sich ähnlich nostalgisch vom hinteren Teil des Raumes her (Kammerspiel der Städtischen Bühnen) vernehmen, während es sich die Partner auf der Bühne bei Bier gemütlich machen; der Geigenton zerstiebt in massiver vierhändiger Klavier-Attacke der Biertrinker, aber das Ganze endet brav in Dur.«

Trotz ihrer eher spielerisch-unverbindlichen Faktur bestätigten die Stücke die ernsthafte Auseinandersetzung der spanischen Avantgarde mit Kompositionspraktiken des übrigen Westeuropa. Innerhalb der jugendlich-engagierten Ensembleleistung machten die Flötistin Barbara Medick, die Klarinettistin Iris Valentin und der Trompeter Wolfgang G. Haas (Köln) durch gediegenes Können auf sich aufmerksam. ek

Fig. 15. *Recorte de prensa del Frankfurter Allgemeine Zeitung, 5 de abril de 1975. Estreno absoluto de* ***De las comunicaciones C.B.*** *(1974) [H.O. nº 02].*

©Frankfurter Allgemeine Zeitung. Obtenido del fondo de archivo personal de Ramón Ramos.

Solo una semana más tarde –lo más probable que fuera el 11 de abril– el grupo *"Música"* repitió el concierto en la *Kleinen Kongreßsaal* [Pequeña sala de Congresos] de Düsseldorf, volviendo a interpretar el mismo programa de obras, entre las que se encontraba de nuevo ***De las comunicaciones C.B.*** (1974) [H.O. nº 02]. La crónica del concierto recogida en el diario *Rheinische Post* del 12 de abril

de 1975, bajo el titular *Unkonventionelle Klänge* [Sonidos no convencionales]: *Spanische Neue Musik im Kleinen Kongreßsaal* [Nueva música española en la Pequeña sala de Congresos], se pronunciaba de modo positivo sobre la obra de Ramón Ramos:

> “"Tucumbalan" von Carlos Cruz de Castro und "De las comunicaciones C.B." von Ramón Ramos waren die beiden Kompositionen, die wohl den nachhaltigsten Eindruck beim Publikum hinterließen.
>
> […]
>
> Ramos hier uraufgeführtes Musikstück basierte auf der Idee, daß man wahre, dauerhafte Kommunikation musikalisch unmöglich darzustellen vermag. Durch die Einbeziehung einer neuen Ebene – das Gespräch der Partner Cellist und Pianist am Biertisch – vertiefte der Komponist den Sinngehalt dieses komprimierten, aussagestarken Werkes.”[121] (KEISENBERG, 1975: [s.p.]).

Spanische Neue Musik im Kleinen Kongreßsaal

Rheinische Post Samstag, 12. April 1975

Unkonventionelle Klänge

Gruppe „Música“ nennt sich das Ensemble der Düsseldorfer Musikhochschüler, das unter der Leitung ihres Kommilitonen Francisco Estévez (zur Zeit Schüler bei Günther Becker) mit Werken spanischer Komponisten der Jahrgänge 1937 bis 1954 durch Deutschland reist.

„Tucumbalan“ von Carlos Cruz de Castro und „De las communicationes C.B.“ von Ramón Ramos waren die beiden Kompositionen, die wohl den nachhaltigsten Eindruck beim Publikum hinterließen. In der ersten wurden eigenartige Effekte durch die recht ungewöhnlichen „Instrumente“ und ihre raffinierte Behandlung in tonmalerischer Ansicht erzielt. Bei der Darstellung des enthemmten Gebarens der Azteken — ausgelöst durch Kräfte des mexikanischen Dämons Tucumbalan — waren die im Programm aufgeführten Instrumente Flöte, Oboe, Klarinette, Violine, Cello und Schlagzeug weniger tonangebend. Ausschlaggebend waren vielmehr menschliche Stimmen, Reibtrommeln ähnliche Instrumente, Trillerpfeifen und quitschende Gummikörper, die zur Nachahmung herangezogen wurden.

„Ramos' hier uraufgeführtes Musikstück basierte auf der Idee, daß man wahre, dauerhafte Kommunikation musikalisch unmöglich darzustellen vermag. Durch die Einbeziehung einer neuen Ebene — das Gespräch der Partner Cellist und Pianist am Biertisch — vertiefte der Komponist den Sinngehalt dieses komprimierten, aussagestarken Werkes.“

Stille, unaufdringliche Stücke, deren Wirkung sich aber auch schnell verflüchtigten, waren „Floreal“ für Schlagzeug von Tomás Marco und das Bläserquintett „Interpolationes“ von Angel Oliver. Auf Extravaganzen wurde ganz verzichtet, wenn man von dem Gag der vom Podium hüpfenden Tischtennisbälle einmal absieht.

Mit viel, fast zuviel Muße gingen die Interpreten an Olivers Werk heran, und ehe der Solopart seine Runde bei den einzelnen Bläsern gemacht hatte, hatte das Stück bereits viel an Spannung verloren.

Zum Abschluß wurde „Auf dem Tisch“ für Flöte, Klarinette, Fagott, Horn, Trompete, Posaune und Schlagzeug von Estévez uraufgeführt. Ähnlich wie bei „Tucumbalan“ war die Reihe der nicht genannten Klangerzeuger — ein Sammelsurium von Instrumenten aus dem Kinderzimmer — für das Werk von großer Bedeutung. Unter den unkonventionellen Klangapparat des 1. Teils wurden langsam die „klassischen“ Instrumente gemischt, wobei der Komponist stets versuchte, „ein Gleichgewicht herzustellen zwischen verschiedenen gegensätzlichen Elementen, das auf ein Spiel von engsten Übereinstimmungen unter den Kontrasten zurückzuführen ist“ (Estévez). Die Schwierigkeit des Hörers, diesem Konzept beim Ablauf der Musik zu folgen, war enorm — der Schlußapplaus, der alle Mitglieder des gut vorbereiteten Ensembles (Medick, Holbein, Valentin, Franzen, Klüppel, Haas, Mahr, Fernández, Ramos, Roderburg) hätte einschließen sollen, war nur mager.

IMKE VON KEISENBERG

Fig. 16. *Recorte de prensa del Rheinische Post, 12 de abril de 1975. Interpretación de* ***De las comunicaciones C.B.*** *(1974) [H.O. nº 02].*

©Rheinische Post. Obtenido del fondo de archivo personal de Ramón Ramos.

[121] "*Tucumbalan* de Carlos Cruz de Castro y ***De las Comunicaciones C. B.*** de Ramón Ramos fueron las dos composiciones que probablemente dejaron la impresión más duradera en el público.

[…]

La pieza de Ramos aquí estrenada está basada en la idea de que es imposible representar musicalmente una comunicación real permanente. Mediante la incorporación de un nuevo nivel –con los compañeros violonchelista y pianista de conversación en la mesa tomando una cerveza– el compositor profundizó en el significado de esta comprimida obra expresiva."

Y poco más de una semana más tarde, el 21 de abril, el grupo *"Música"*, bajo el título *Neue Spanische Musik* [Nueva música española], volvería a repetir el mismo concierto en la *Universität Essen · Gesamthochschule, Fachbereiche 4 · Musik* [Universidad Politécnica de Essen, Departamento 4 · Música] de la ciudad alemana de Essen, con el mismo programa de obras, entre las que se encontraba de nuevo ***De las comunicaciones C.B.*** (1974) [H.O. nº 02].

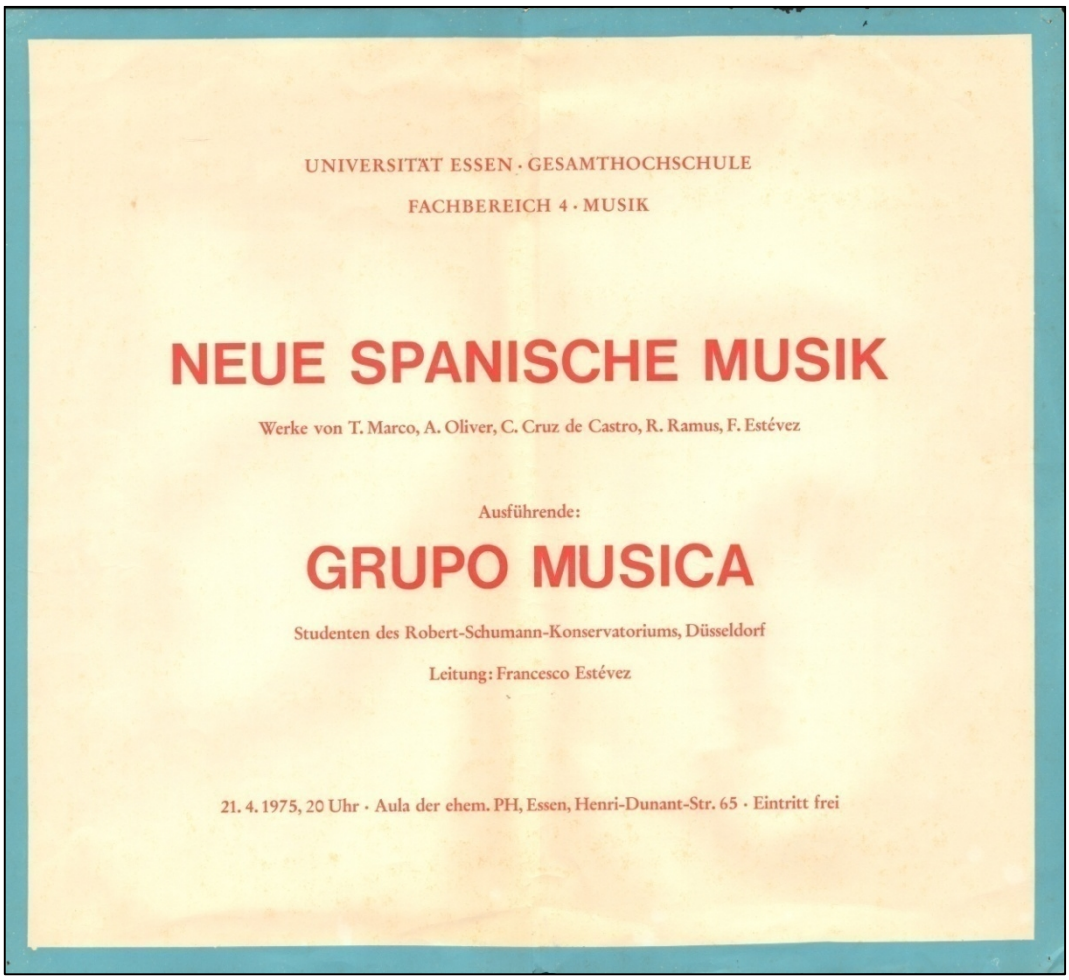



Fig. 17. *Cartel del concierto del "Grupo Música" en la Universidad Politécnica de Essen, 21 de abril de 1975. Interpretación de* ***De las comunicaciones C.B.*** *(1974) [H.O. nº 02].*

©Universität Essen. Obtenido del fondo de archivo personal de Ramón Ramos.

Estos tres conciertos en apenas tres semanas son muestra del interés y la intensa actividad que por estos años Ramón Ramos dedicaba a la música contemporánea.

De este modo, la estrecha convivencia con los compositores Carlos Cruz de Castro y Francisco Estévez, y todas estas experiencias en torno a la música contemporánea tanto a nivel interpretativo como compositivo, fueron decisivas para que en Ramón Ramos se consolidara el entusiasmo por la composición musical contemporánea y decidiera finalmente dar el paso y emprender sus estudios oficiales de composición. En este sentido también se decanta el testimonio de Francisco Estévez:

> "…después de ver lo que hacíamos en las clases de composición y también después de haber asistido a alguno de los festivales de música contemporánea y oír muchos de los conciertos que yo daba con la orquesta de cámara que formé en D´dorf, pensó entrar en el Conservatorio (Robert Schumann Institut). Yo ya había hablado con Günther Becker sobre él y este le admitió en sus clases de Composición."[122]

Papel trascendental en el acceso a los estudios de composición, jugó su obra ***Declinaciones*** (1973) [*H.O.* nº 01], compuesta para guitarra dos años antes, tal y como narró el propio Ramón Ramos en una conferencia sobre su música, impartida muchos años después:

> "Yo como iba con el… con Carlos Cruz de Castro y Francisco Estévez, que son pues bastante mayores que yo –ellos tendrán unos 10, 12 años mayores que yo– yo iba con ellos y íbamos a cenas o a clases colectivas –yo asistía como oyente–, y un día se me ocurrió, me atreví a decirle a… a mi futuro profesor, a Günther Becker, que si podía ver y escuchar la obra. Y la escuchó, y me permitió…, no es que me aceptó en clase, pero sí me permitió [...] poder compaginar las obras, los estudios teóricos –contrapunto, armonía, fuga y todo eso…– con los de composición. Y así prácticamente, ya una vez que acabé los teóricos, eh… pues, continué con él hasta que me vine a España [...]."[123]

[122] (Véase nota al pié nº 93).
[123] (Véase nota al pié nº 83).

1.3.2.2. **2. *Robert-Schumann-Institut*** (1975-1983):

-A partir de octubre / 1975:

De este modo, en octubre de 1975, Ramón Ramos es admitido en el *Robert-Schumann-Institut* para cursar estudios oficiales de Composición y "Live-Elektronik" con el profesor Günther Becker[124], dando inicio el curso, el 1 de octubre de este año.

Fig. 18. *Robert-Schumann-Institut de Düsseldorf.*

Inéditas. ©Isa Terwiesche (fotografías tomadas especialmente para la Tesis el 4-7-2017).

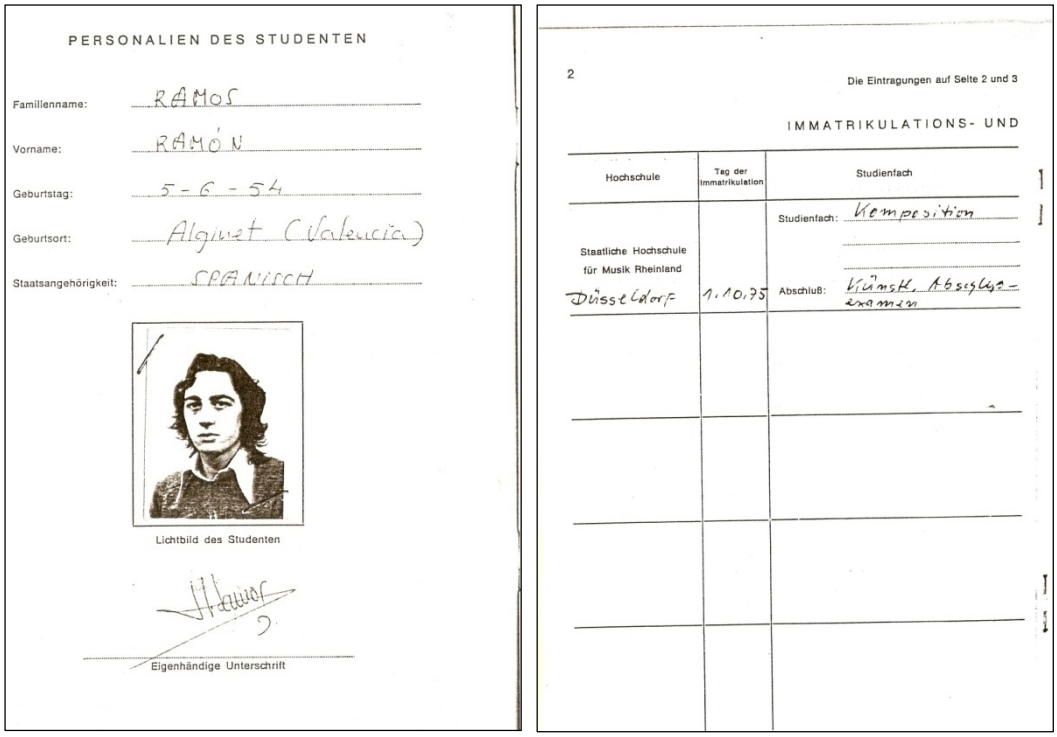
---

[124] Günther Becker (1 abril 1924, Forbach, Schwarzwald - 24 enero 2007, Bad Lippspringe). Compositor y pedagogo alemán. Estudió dirección con Gerhard Nestler en el *Baden Hochschule für Musik* en Karlsruhe (Alemania) entre 1946-1949. Estudió composición con Wolfgang Fortner de 1948 a 1956, quien fue la principal influencia de su música de los años 1950. Residió en Grecia entre 1956-68, donde fue profesor de música del príncipe heredero y posteriormente Rey Constantino II en la Escuela Nacional Griega Anavryta, y fundó en Atenas el *Goethe-Institut für Neue Musik*. Durante este tiempo, permaneció conectado con Alemania, especialmente a través de múltiples actividades de enseñanza en los cursos internacionales de música contemporánea de verano en Darmstadt (*Internationalen Ferienkurs für Neue Musik*). En 1968 Becker regresó a Alemania, donde ejerció desde 1974 a 1989 como profesor de Composición y „Live-electrónica“ -por aquel entonces una novedad en la República Federal Alemana- en el *Robert-Schumann-Institut für Musik* de Düsseldorf. Como profesor, Becker congregó a una multitud internacional de estudiantes en torno a su manera de entender la música contemporánea. Después de terminar su labor docente en 1989, Becker trabajó como compositor *freelance* y vivió varios años en Düsseldorf, antes de retirarse en Bad Lippspringe (Alemania).

Entre sus distinciones destacan las de ser nombrado en 1965 Miembro Honorario de la sección griega de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (ISCM). En 1969 recibió el premio de las Juventudes Musicales de Madrid. Fue presidente de la sección alemana de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea entre 1971-74.

Su música, de estética fundamentalmente serial, abandonó el serialismo en sus últimas composiciones por un estilo más próximo al de Ligeti, de texturas variantes y luego de modulación electrónica. Su extenso elenco cuenta con obras para orquesta, vocal, música de cámara, algunas de ellas con cinta. Destacan sus obras *Nacht- und Traumgesänge* (1964), *Meteoren* (1969), *Attitude* (1972-73), el Concierto para oboe modulado electrónicamente y orquesta (1973) y *Magnum Mysterium - Zeugenaussagen zur Auferstehung* (1979-80).

Allí sería compañero, durante estos años, de emergentes nuevos valores del mundo de la música, especialmente de la composición, provenientes de cualquier parte del mundo en una amalgama internacional de músicos que, propiciada por la apertura y atraídos por el prestigio del Centro, estudiaron también por aquel entonces en el *Robert-Schumann-Institut* de la ciudad renana. Como los compositores españoles Francisco Otero Pérez (Madrid, 1940) y el ya mencionado Francisco Estévez Díaz (Villa Cisneros, 1945); el violinista Rubén Fernández García (Madrid, 1952); los compositores alemanes Oskar Blarr (Bartenstein, 1934), Klaus Röder (Stuttgart, 1948), Raimund Jülich (Düsseldorf, 1949), Diethelm Zuckmantel (Düsseldorf, 1955) y Heiner Frost (Rees, 1957); los ya mencionados compositores venezolanos Emilio Mendoza Guardia (Caracas, 1953), Alfredo Marcano Adrianza (Maracaibo, 1953), y el compositor y director Alfredo Rugeles Asuaje (Washington D.F., 1948); el compositor y director griego, nacido en Sudán, Nikos Athinäos (Jartum, 1946); el compositor checoslovaco Josef Kovarik; la flautista británica Michelle Lee (Londres, 1952); o la pianista Holandesa Leontien Rosier (Ámsterdam).



PERSONALIEN DES STUDENTEN

Familienname: RAMOS

Vorname: RAMÓN

Geburtstag: 5-6-54

Geburtsort: Alginet (Valencia)

Staatsangehörigkeit: SPANISCH

Lichtbild des Studenten

Eigenhändige Unterschrift

2

Die Eintragungen auf Seite 2 und 3

IMMATRIKULATIONS- UND

Hochschule	Tag der Immatrikulation	Studienfach
Staatliche Hochschule für Musik Rheinland Düsseldorf	1.10.75	Studienfach: Komposition Abschluß: künstl. Abschluß-examen

Fig. 19. *Boletín de matriculación de Ramón Ramos Villanueva en la especialidad de "Komposition" en el Robert-Schumann-Institut. Düsseldorf, 1·10·1975.*

Inédita. ©Ramón Ramos Villanueva, cedida con autorización por sus herederos.

Su relación de amistad sería especialmente acentuada –como ya se ha explicado– con el compañero español, Francisco Estévez, y con los compositores venezolanos Mendoza, Marcano y Rugeles, por la lengua materna en común, por su mayor analogía cultural y de carácter, y por su estrecha relación y convivencia en el apartamento de *Frau* Ruth Schedel.

Fig. 20. *Ramón Ramos y Alfredo Marcano. Düsseldorf, entre 1974~81.*
Inédita. Cedida con autorización por ©Alfredo Rugeles Asuaje.

En el *Robert-Schumann-Institut* las clases de composición se daban bajo la tutela del profesor Günther Becker, quien era considerado a nivel pedagógico un profesor de prestigio: "Becker seems to have somewhat renowned for his pedagogy as well as his skilled composition; he drew students from all over Europe" (THATCHER, 2016: 114)[125].

[125] Monografía dedicada a la biografía de Francisco Estévez, compañero de Ramos en las clases del profesor Becker en el *Robert-Schumann-Institut.*

Las clases con Becker eran una vez a la semana y de modo individual, y se reservaba una mañana para una clase colectiva, además de completarse con otras clases colectivas en las que se abordaban otras diferentes materias.

Francisco Estévez narra en su entrevista cómo fueron los inicios de los estudios de Ramón Ramos en el *Robert-Schumann-Institut* :

> "Comenzó desde cero, pero desde un primer momento demostró tener un talento especial para la composición. Ramón tuvo que trabajar el doble que nosotros (el resto de los alumnos de Becker: Raimund Jülich, Oskar Blarr, Nikos Athinäos, Klaus Röder y yo), así que tuvo que ponerse las pilas y empezar a hacer ejercicios y más ejercicios de armonía y contrapunto, si bien este trabajo lo hacía más con nosotros que con Becker. Tenía, como ya he dicho, una enorme capacidad para el trabajo, y su enorme intuición le llevaba a hacer obras de gran belleza." [126]

El mismo Günther Becker describía de este modo los estudios realizados, en un principio, por el alumno Ramón Ramos, tal cual reza firmado por el profesor Becker y el Decano del *Robert-Schumann-Institut*, el profesor Dr. Helmut Kirchmeyer, en su certificado de estudios:

> "Ramón Ramos vino a mis clases en el Instituto Robert Schumann, para estudiar composición, tras unos cortos estudios anteriores de violoncelo en el año 1975. Aparte de ello, tenía que estudiar y concluir paralelamente todas las asignaturas teóricas de música.
>
> Sus estudios en mi clase comenzaron, en un principio, con un estudio sistemático de todos los parámetros importantes hoy en día para una composición actual, tratándose ampliamente todos los géneros de la música vocal e instrumental – también bajo aspectos teóricos. Ramos estudió y elaboró gran cantidad de análisis y especialmente ejercicios estilísticos de técnica instrumental relativos a la música antigua y contemporánea. Durante este tiempo, sus propias composiciones fueron en parte tocadas en Düsseldorf y otros lugares."[127]

Ramón Ramos recibió allí una educación compositiva muy férrea y estricta en lo técnico, donde se enseñaban y estudiaban las técnicas compositivas

---

[126] (Véase nota al pié nº 93).

[127] Transcripción literal de un fragmento de la traducción oficial al español del certificado de estudios adjunto al Diploma de composición de Ramón Ramos, cuyo original fue expedido en Colonia el 22-2-83, y traducido en Barcelona el 3-12-83.

contemporáneas, focalizada principalmente hacia la estética y al lenguaje dodecafónico serial, predominante por entonces en Alemania, pero sin dejar de practicar extensamente también otras técnicas y estilos contemporáneos como el atonalismo expresionista, serialismo integral, formas abiertas, aleatoriedad, electroacústica, etc.... El mismo Ramón Ramos rememoraba a través de una anécdota, en una conferencia sobre su propia música pronunciada años más tarde, cómo había sido su experiencia educativa con Günther Becker en el *Robert-Schumann-Institut*:

> "Yo me acuerdo que mi profesor, al principio de estudiar con él…, –esto lo he *contao* mucho a mis alumnos siempre[128]–, yo llevaba la obra, y me decía… [*da un golpe en la mesa*]: "A ver, ¿porqué esa nota es un Fa#?, ¿porqué dur… tiene un valor de cinco semicorcheas?, y ¿porqué lo toca el fagot en la clave de Sol?". Yo le tenía que justificar todo el camino, ¿no?. Que por una parte es muy bueno, ¿no?. Porque aprendes a ser muy riguroso. Pero si trabajas mucho así, al final te estás completamente eh… aprisionado. No puedes hacer nada."[129]

Tal y como narra en su entrevista Francisco Estévez,

> "Becker en sus clases nos daba algunas pautas y nos dejaba componer con absoluta libertad. Hacía más bien de moderador. En el caso de Ramón y mío nos ponía límites en la exposición de ideas musicales, pues como latinos queríamos siempre exponer miles de ideas en una obra. [...] y trabajaba muy a fondo con nosotros todo lo que componíamos, corregía, nos daba consejos en la orquestación de las obras, a veces nos decía que imitásemos a tal o cual autor."[130]

También años más tarde Ramón Ramos redactaba en la memoria que elaboró para la oposición a la Cátedra de Composición del *Conservatorio Superior de Música "Oscar Esplá" de Alicante*, cómo había sido su experiencia educativa en el *Robert-Schumann-Institut*:

> "Podría hablar largo y tendido, y de forma muy positiva, de mi experiencia como alumno durante mis años de estudio en el *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf con el Prof. Günther Becker. A parte de las clases individuales que cada alumno tenía semanalmente, se reservaba una mañana para una

---

[128] Como alumno de Ramón Ramos en el *Conservatorio Superior de Música de Valencia* (promoción 2002-2006), doy absolutamente fe de ello.
[129] (Véase nota al pié nº 83).
[130] (Véase nota al pié nº 93).

> clase colectiva. Se analizaban obras, se hablaba de los diversos estilos, técnicas, personalidades, etc., de diversos autores, pero lo más interesante era la defensa de las diversas concepciones de los alumnos cuando hablaban de sus respectivas obras." (RAMOS, 1990: 34).

En el mismo sentido lo viene a confirmar Francisco Estévez en su entrevista:

> "Las clases con Becker eran individuales y conjuntas, estas últimas se hicieron más frecuentes a partir del momento que se unieron a nosotros un grupo de tres compositores venezolanos: Alfredo Rugeles, Alfredo Marcano y Emilio Mendoza. En las clases conjuntas nos daba una obra determinada para que la analizásemos y cada uno de nosotros compartía con los demás su punto de vista. Becker hacía de moderador, o bien hablábamos de nuestra propia obra exponiendo el material que habíamos utilizado, la forma que habíamos utilizado y el desarrollo de las ideas."[131]

Metodológicamente el análisis de partituras, me confiesa Francisco Estévez en su entrevista, era una herramienta muy habitual:

> "Becker nos hacía analizar montones de obras de autores ya consagrados: de él mismo, de Penderecki, de Ligeti, Lutoslawski, Messiaen, Berio, Ives, Stockhausen, Xenakis, y como no a Schoenberg, Berg, Webern, Milhaud, Bartók, Stravinski, Honegger, etc…. Nosotros en aquella época devorábamos partituras y partituras. El poco dinero que teníamos lo gastábamos en partituras y conciertos." [132]

Ello queda reflejado en la monografía de Nathan Thatcher (2016: 116) sobre el propio Francisco Estévez, que declara: "The composers who most impacted me during these years of study in Germany were Xenakis, Lachenmann, Ligeti, Kurtag, and Kagel. This was not only for the novel language of each one of them but also for their impressive body of work and their sonic results."

Sobre aquellos procedimientos también me viene a confirmar el *Maestro* venezolano Alfredo Rugeles Asuaje, compañero y amigo de Ramón Ramos durante estos años de formación, en la entrevista realizada para la presente Tesis Doctoral:

> "Recuerdo bien que la influencia de las obras de Ligeti y de Luciano Berio fue notable. Igualmente, tuvimos referencias de la música de Olivier

[131] (Véase nota al pié nº 93).
[132] (Véase nota al pié nº 93).

> Messiaen, de Pierre Boulez y de Stockhausen, así como del dodecafonismo, aleatorismo, formas abiertas y el serialismo integral, entre otras."[133]

Aprendizaje sobre el que los alumnos componían –según nos dice el *Maestro* Rugeles– con bastante libertad, relajadamente y a su ritmo personal, sus obras, para cualquier tipo de formación instrumental: camerísticas, a solo, para conjuntos instrumentales, orquestales, etc… que en muchas ocasiones eran estrenadas por la Orquesta del *Robert-Schumann-Institut*, –o algunos de sus miembros–, dirigida, si era necesario, por alguno de los alumnos de Dirección de Orquesta del mismo centro.

Además de la clase individual de composición, los alumnos daban la asignatura de "Live-Elektronik", tal y como apunta en su entrevista el *Maestro* Rugeles:

> "El Instituto Robert Schumann también contaba con un pequeño y modesto estudio de electroacústica y allí pudimos realizar algunas obras electroacústicas y sobre todo practicar la técnica de cortar y pegar con la cinta reel. Dicho laboratorio contaba con la ayuda del técnico Michael Feller, quien manejaba muy bien todos los aparatos vigentes y de vanguardia para aquella época (1976-1981). Recuerdo que se contaba con sintetizadores Arp 2600 y un Vocoder EMS VCS 3. El VCS 3 fue desarrollado por Peter Zinovieff y David Cockrell, quienes fundaron en 1969 la empresa EMS (Electronic Music Studios). Las siglas VCS significan "Voltage Controlled Synthesizer"."[134]

Los alumnos también tenían clase colectiva de orquestación, en la que parte de las asignaciones de orquestación eran trabajos de estilo, como por ejemplo orquestar a la manera de Mozart, Beethoven, Brahms, Debussy, Ravel, etc..., así como de otras asignaturas obligatorias y complementarias como piano, enseñanza auditiva, historia de la música, teoría de las formas, análisis, armonía, contrapunto, etc….

Entre la metodología que utilizaban en el *Robert-Schumann-Institut* para la clase de composición y el resto de asignaturas, el *Maestro* Rugeles me enumera en su entrevista algunos de los métodos y tratados que utilizaban: *Das Schriftbild der*

---

[133] Transcripción literal de fragmentos procedentes de la entrevista realizada al *Maestro* venezolano Alfredo Rugeles Asuaje vía mail, el día 13-11-2014.
[134] *Ídem.*

neuen Musik de Erhard Karkoschka; *New sounds for woodwind* de Bruno Bartolozzi; *Die Geschichte der Instrumentation* de Heinz Becker; el libro de *Armonía* de Arnold Schönberg; el de instrumentación *La técnica de la orquesta contemporánea* de Casella-Mortari; *Contemporary percussion* de Reginald Brindle; *Handbook of percussion instruments* de Karl Peinkofer; *Traité des objets musicaux* de Pierre Schaeffer; *Lehrbuch der Instrumentation* de Hermann Erpf; *Neue Musikseit 1945* de Hans Vogt; *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik / Notation Neuer Musik* de Carl Dahlhaus; *Technique de monlangage musical* de Olivier Messiaen, *Texte zur elektronischen und instrumentalen MusiK* de Karlheinz Stockhausen, entre otros….

Y también se hacía naturalmente referencias a obras de compositores consagrados, que se escuchaban y se analizaban, de entre las cuales el *Maestro* Rugeles especialmente me recuerda: *Kammersymphonie No. 1* y las *Cinco piezas para orquesta* Op. 16 de Schoenberg; *Variaciones para piano*, *Sinfonía* Op. 21, *Konzert* Op. 24 y *Variaciones* Op. 30 de Webern; *Sinfonia*, *Circles*, *Still for orchestra*, *Secuencias* para varios instrumentos solos y *Chamber music* de Luciano Berio; *Aus den siebentagen*, *Stimmung*, *Klavierstück*, *Kontakte*, *Gruppen für drei orchester*, *Kreuzspiel*, *In Freundschaft*, *Traum-Formel* y *Amour* de Stockhausen; *Atmospères*, *Continuum*, *Zehn Stücke für bläser quintett*, *Melodien*, *Lontano*, *String Quartet No. 2* y *Lux aeterna* de Ligeti; *Streichquartett No. 1*, *Serpentinatae Stabil-Instabil* de Günther Becker; *Mode de valeurs et d'intensités* de Olivier Messiaen; *Match fürdreispieler* y *Siegfried* de Mauricio Kagel; *Threnody*, *Polymorphia*, *Dies irae*, *Passio et mors Domini nostri Iesu Christi secundum Lucam* de Krzysztof Penderecki; *Octandre* y *Ionisation* de Edgar Varèse; *Central Park in the dark* de Charles Ives; *Available Forms* de Earle Brown; entre muchas otras.

El acceso a todo aquel material era posible, según confiesa el *Maestro* Rugeles, gracias a "contar con la extraordinaria biblioteca del *Robert-Schumann-Institut* y tener acceso a todas esas partituras nuevas y actuales para aquel momento."[135]

[135] *Ídem.*

Tal y como recuerda el *Maestro* Rugeles sobre estos años de formación junto a Ramón Ramos y el resto de compañeros en el *Robert-Schumann-Institut*…

> "[…] el ambiente era muy bueno y tuvimos la oportunidad de escuchar nuestras obras, organizar conciertos, estar activos en la vida musical de Düsseldorf, asistir a los conciertos de música nueva, tanto en Düsseldorf como en la zona del Rín, Colonia (Conciertos de la radio WDR) y Bonn. Asistir a festivales de música contemporánea, tanto los organizados por la SIMC (Sociedad Internacional de Música Contemporánea) como los de Witten y Donaueschingen, Freiburg, etc…
>
> [...].
>
> También nosotros como alumnos tuvimos la oportunidad de visitar los Cursos de Verano de Darmstadt, los cuales fueron muy provechosos para todos. Allí también estuvo presente mi querido y recordado Ramón, por cierto.
>
> [...].
>
> Creo que todo ello y la situación de estar dedicados a estudiar, sin tener que trabajar realmente en mi caso, debido a las beca de estudio de la cual disfrutábamos, dio las condiciones óptimas para aprovechar el tiempo al máximo y aprender."[136]

Sobre cuál era la actitud y el espíritu con el que Ramón Ramos afrontaba aquellas clases durante los años de formación que compartieron en el *Robert-Schumann-Institut*, el *Maestro* Rugeles añade:

> "Pues Ramón afrontaba aquellas clases muy bien y con entusiasmo. Su actitud fue siempre interesada y despierta. Fue un gran trabajador y sobre todo, muy detallista. Se lo tomaba muy en serio, como tenía que ser! Era muy dedicado y quisquilloso, por no decir, maniático. Tenía muy buena grafía y la presentación de sus obras era impecable."[137]

Y termina diciéndome en su entrevista…

> "Debo mencionar y recalcar la gran amistad que me unió a Ramón Ramos, la cual, además de ser compañeros de la clase de composición, nos llevó, -en cierto momento- a compartir el apartamento (piso) en que vivimos [...]. Fueron tiempos muy gratos e inolvidables. Ramón fue un gran amigo, una

[136] *Ídem.*
[137] *Ídem.*

bella persona y un gran ser humano. Siempre lo recordaré con sincera amistad, afecto y profunda admiración.” [138]

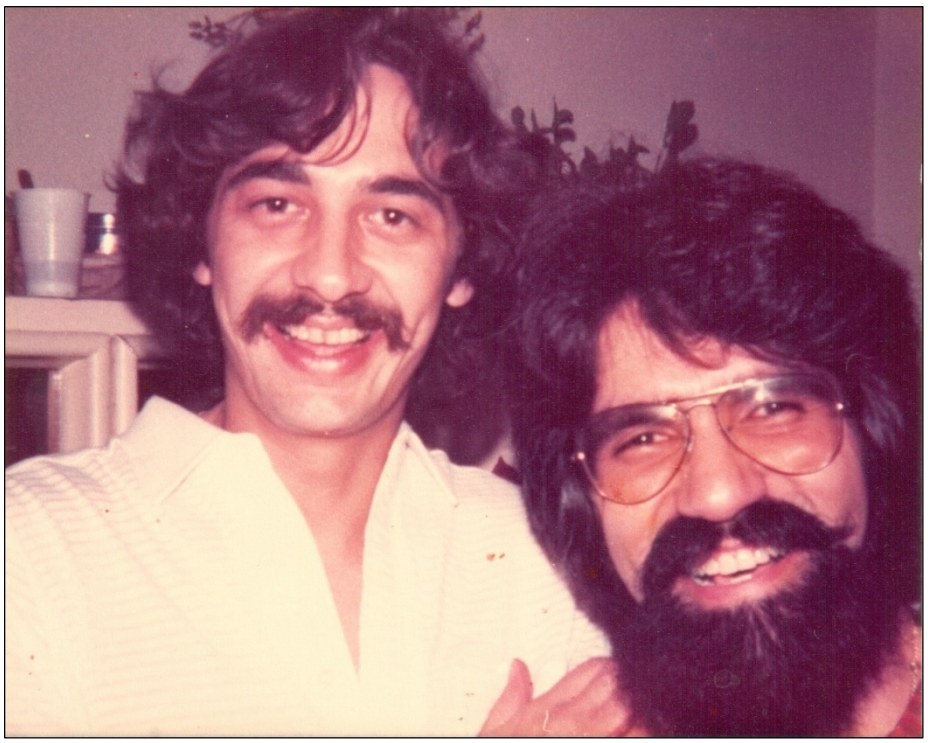


Fig. 21. *Ramón Ramos y Alfredo Rugeles Asuaje en el apartamento de Frau Ruth Schedel. Düsseldorf, entre 1974~81.*

Inédita. Cedida con autorización por ©Alfredo Rugeles Asuaje.

-1976: A principios de febrero de este año –el día 4–, se puede situar a Ramón Ramos en Beatenberg (Suiza), donde está rubricada y localizada la finalización de la partitura de su obra ***Dieser zug hält an jeder haltestelle*** (1976) [*H.O.* nº 05] para grupo instrumental diverso, dedicada a los pasajeros de la Rheinbahn, la compañía de ferrocarril de la capital del estado de Renania del Norte-Westfalia.

Y en marzo de 1976 Ramón Ramos regresó puntualmente a su pueblo natal, Alginet, donde se encuentra localizada y datada el 24 de marzo la composición de su obra ***Eixides*** (1976) [*H.O.* nº 06] para armonio a pedal.

[138] *Ídem.*

-1977: Además de sus estudios y composiciones, Ramón se preocupaba también de mantener una actitud activa como intérprete, y formó parte en 1977 del *Günther Becker's Ensemble für Neue Musik*, compuesto por un grupo de alumnos del *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf y dirigidos por el propio profesor Günther Becker, con el objetivo de interpretar y difundir la Nueva Música. Por aquel entonces, el grupo lo formaban Ramón Ramos, Francisco Estévez, Emilio Mendoza, Alfredo Marcano, Alfredo Rugeles, Raimond Jüllich, y Michael Feller, entre otros. Además, el grupo contaba con instrumentos acústicos y sintetizadores, con la intención de interpretar música contemporánea instrumental con electrónica en vivo, y así poder tener la oportunidad de poner en práctica y experimentar las enseñanzas en Composición y "Live-Elektronik" del profesor Becker. De este modo, el *Günther Becker's Ensemble* dio dos conciertos en Bonn (Alemania), el 20 y el 21 de mayo de 1977, en el marco del *World Music Days Festival* [Festival de los Días Mundiales de la Música], promovidos por la *ISCM International Society of Contemporary Music* [SIMC Sociedad Internacional de Música Contemporánea]. Y días más tarde, el 8 de junio de 1977, celebraron otro concierto y seminario sobre la Nueva Música en el *Herodes Atticus* de Atenas (Grecia), para la *Hellenic Society for Contemporary Music* [Sociedad Helénica de Música Contemporánea], (MENDOZA, 2012: en línea).

En julio del presente año Ramón Ramos asistió al *Festival de Música de Cámara de Cambrils* invitado por José María Redondo Márquez, con quien Ramos fraguó estrecha amistad durante los primeros años en Düsseldorf, según me cuenta el propio José María Redondo en entrevista.

Ya durante estos primeros años de estudio dedicados a la composición, Ramón Ramos empezó a tener estimulantes éxitos y a ver como su obra se difundía internacionalmente, extendiéndose más allá de su entorno estudiantil en Düsseldorf. Uno de los primeros casos que se dieron, fue gracias al contacto que

mantuvo con Jesús Villa-Rojo[139], quien en entrevista me comenta: "Mi relación con Ramón Ramos surgió a través del compositor Carlos Cruz de Castro cuando vivía en Alemania por los años setenta y siete. Entonces me envió su partitura ***Procés d'una serie*** que me pareció interesante, la estudié y la programé en varios países.". De este modo, el grupo de clarinetes del LIM (Laboratorio de Interpretación Musical) con Jesús Villa-Rojo como componente y director, y completado para la ocasión por los clarinetistas Manuel Lillo y Tomás Castillo, fue el responsable del estreno absoluto en París de la obra de Ramón Ramos ***Procés d'una serie*** (1977) [*H.O.* nº 09] para tres clarinetes, que se estrenó el 13 de diciembre de 1978 en un concierto realizado en el *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*. (ABC, 1978: 43). Posteriormente dicha obra sería estrenada en España el 20 de noviembre de 1979[140], de nuevo por el Grupo de clarinetes del LIM con sus mismos integrantes, en el marco del IV Ciclo del LIM en Madrid, en un concierto celebrado en el salón de actos del Instituto Alemán, y que fue grabado por Radio Clásica de RNE (HONTAÑÓN, 1979: 53). La obra ***Procés d'una serie*** (1977) [*H.O.* nº 09] sería programada nuevamente por Jesús Villa-Rojo y el Grupo de clarinetes del LIM en repetidas ocasiones años más tarde: el 27 de octubre de 1981 en Madrid, y posteriormente en Salamanca, el 6 de julio de l984.[141]

---

[139] Jesús Villa-Rojo (Brihuega, Guadalajara 1940). Por aquellos años, 1977, contaba ya con numerosos premios y reconocimientos, y desempeñaba una intensa actividad en campos de acción diferentes a nivel internacional, enfocada a la divulgación de la música del siglo XX: como compositor, investigador, crítico y escritor, y como intérprete de élite del clarinete y director del LIM (Laboratorio de Interpretación Musical), agrupación que él mismo había fundado en 1975.

[140] Sobre el estreno y la obra, el periodista Leopoldo Hontañón escribía el 22 de noviembre de 1979 en el diario ABC: "La página ***Procès d'una sèrie***, del joven y nuevo valor valenciano Ramón Ramos (Alginet 1954). Escrita para tres clarinetes solistas, que utiliza la forma canónica mediante la repetición, por dos de los instrumentos, de los diseños presentados previamente por el tercero. La impresión de este primer contacto no puede ser más favorable, siquiera —como no podía ser, todavía, de otro modo—, donde periodos muy logrados, expresiva y estructuralmente, alternan con alguno sin otra preocupación que la de ofrecer técnicas y fórmulas que fueron nuevas ya hace años". (HONTAÑÓN, 1979: 53).

[141] En relación al contacto profesional y personal que mantuvo con Ramón Ramos, me comenta Jesús Villa-Rojo en entrevista que "consistió en que yo me interesara por su música y que en varios de los programas que dirigía pudiera programarla. Personalmente nos conocimos en el Festival de Alicante algunos años después y posteriormente al no surgir ninguna otra posibilidad de interpretar su música, la relación se interrumpió.".

-1978: Paralelamente a sus estudios en el *Robert-Schumann-Institut*, en una actitud vital, activa y ávida de conocimientos, Ramón Ramos se interesa en acudir a las jornadas, cursos y festivales más relevantes del panorama musical europeo, teniendo la extraordinaria oportunidad de aprender directamente de las figura en activo más relevantes de la composición contemporánea musical europea del momento. En marzo de 1978, asistió a la *32º Hauptarbeitstagung* del *Institut für Neue Musik und Musikerziehung*, una reunión anual principal de trabajo que constaba de ponencias y conciertos en el marco del *Instituto para la Música Contemporánea y Educación Musical*, celebrada del 18 al 23 de marzo en la ciudad de Darmstadt (Alemania) –ciudad famosa por albergar el prestigioso *Ferienkurse* [curso de verano] de composición musical, un referente internacional de la vanguardia y de la enseñanza musical contemporánea, al que Ramón también acudirá meses más tarde ese mismo año–. Bajo el título general del congreso *Die neue Musik und die Tradition* [La Nueva Música y la tradición] se ofrecieron siete ponencias y un estudio analítico (BRINKMANN, 1978: 1). Por otro lado, en los conciertos de la *32º Hauptarbeitstagung*, Ramón en su faceta de intérprete participó en la ejecución de la obra *Preludio*[142] (1976) para dos guitarristas-actores, junto a su autor, Emilio Mendoza –compañero de composición en el *Robert-Schumann-Institut*–, en un concierto celebrado el 20 de marzo de aquel año. Sobre el concierto y la estancia, Emilio Mendoza me contó en conversación: "…fuimos juntos a Darmstadt a un congreso a tocar mi pieza *Preludio* para dos guitarras, un chiste conceptual, y la estrenamos con mucho éxito, ¡gran momento para mí porque estuvimos juntos hablando de música y soñando por más de una semana!"[143].

[142] "*Preludio* es un chiste para público y dos guitarristas, aunque se puede hacer otra versión para cualquier dúo de instrumentos iguales o diferentes. Incluye actuación y sentido del manejo del público en escena para hacer la pieza dentro de la duración idónea para que el público se ría o se agite." (MENDOZA, 2012: en línea).

[143] Transcripción literal de un fragmento procedente de la entrevista realizada al *Maestro* venezolano Emilio Mendoza vía mail, el día 13-06-2013.

Fig. 22. *Ramón Ramos y Emilio Mendoza, de camino al "32º Hauptarbeitstagung" del "Institut für Neue Musik und Musikerziehung" de Darmstadt (Alemania). Marzo de 1978.*

Inédita. Cedida con autorización por ©Eva Waldschütz.

Fig. 23. *Ramón Ramos en el "32º Hauptarbeitstagung" del "Institut für Neue Musik und Musikerziehung" de Darmstadt (Alemania). 18-23 de marzo de 1978.*

Inédita. Cedida con autorización por ©Eva Waldschütz.

A finales de abril de 1978, asiste a las *Wittener Tage für neue Kammermusik*, las Jornadas de Música Contemporánea de Cámara de Witten (Alemania), trabajando con destacados compositores del panorama musical contemporáneo como Mauricio Kagel (Buenos aires, Argentina, 1931-Colonia, Alemania, 2008),

György Kurtág (Lugoj, Rumanía, 1926) y György Ligeti (Dicsőszentmárton, 1923-Viena, 2006), compositor éste último que había supuesto un importante revulsivo para Ramón desde el impactante encuentro con su música en la Bienal de Zagreb de 1973, y con quien ahora Ramón tenía la oportunidad de aprender de su música de primera mano.

Es durante este año cuando empieza a cosechar como compositor los primeros reconocimientos hacia sus obras. Tal es así que el verano de 1978, su obra para guitarra ***Declinaciones*** (1973) [*H.O.* nº 01] es seleccionada en representación de la clase de composición del *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf y asiste becado al *29º Internationalen Ferienkurse für Neue Musik* de Darmstadt (Alemania), prestigioso curso y punto de referencia internacional sobre composición e interpretación musical contemporánea, que contaba con ponencias y conciertos, y que se celebraba durante el verano en el *Internationales Musikinstitut* de la ciudad, cada dos años[144], y que hoy en día se sigue celebrando. Aquel año asistió junto a su compañero del *Robert-Schumann-Institut*, Alfredo Rugeles Asuaje, también becado, y se celebró del 30 de julio al 15 de agosto, e intervinieron impartiendo sus conferencias: Hans-Jürgen von Bose (compositor alemán, 1953) *"Suche nach einem Schönheitsideal"*, Jolyon Brettingham Smith (compositor británico, 1949-2008) *"Versuch über eine Lehre der Harmonie"*, Carl Dahlhaus (musicólogo alemán, 1928-1989) *"Vom Einfachen, vom Schönen und vom einfach Schönen"*, Gerard Grisey (compositor francés, 1946-1998) *"Zur Entstehung des Klangs..."*, Hans-Peter Haller (compositor alemán y pionero de la música electroacústica, 1929-2006) *"Die Schumannschen Klangfarbengesetze und die Klangumformung in der Live-Elektronik"*, Helmut Lachenmann (compositor alemán, 1935) *"Bedingungen des Materials"*, y Wolfgang Rihm (compositor alemán, 1952) *"Der geschockte Komponist"*.

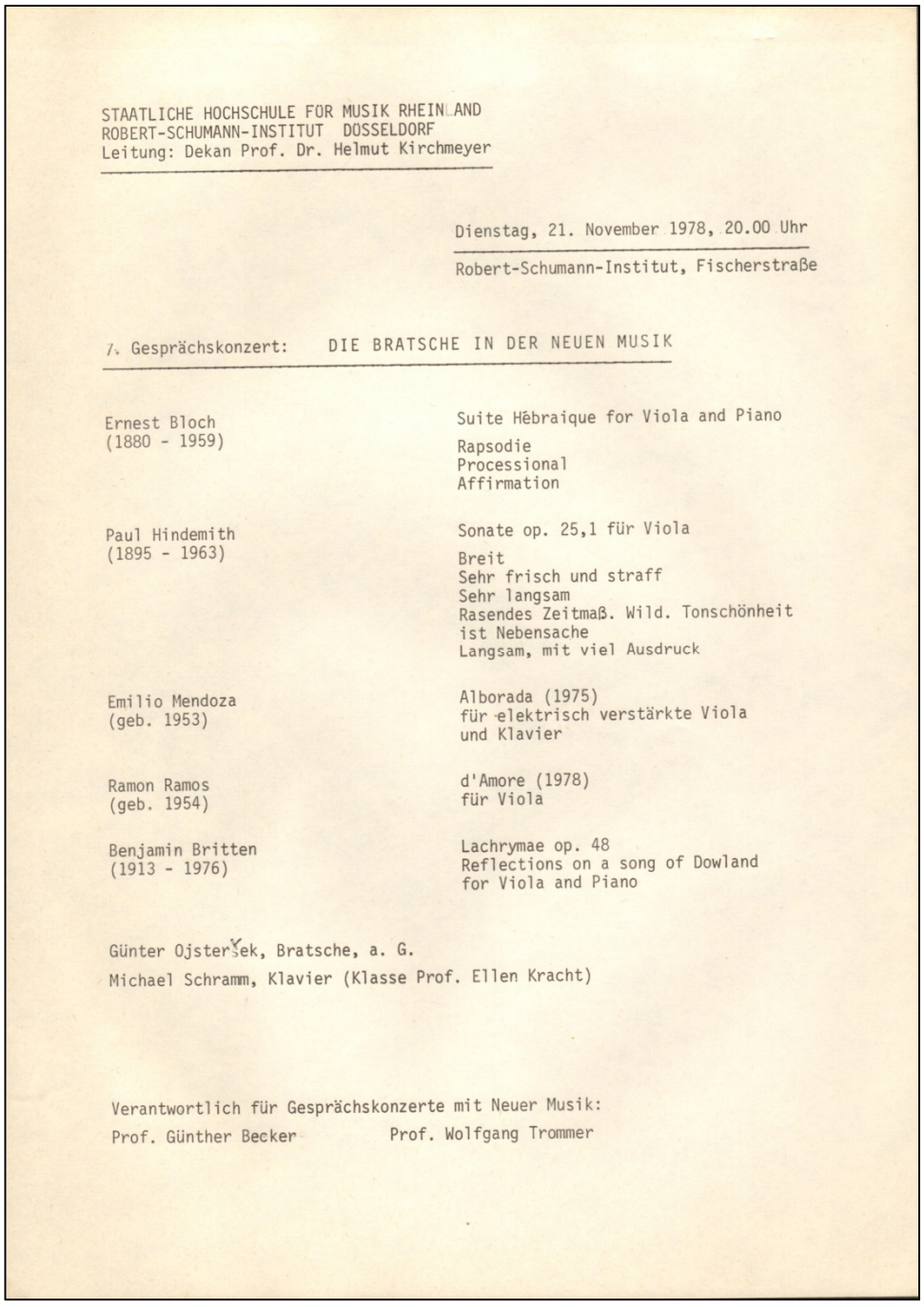
[144] A partir de 1970 las ediciones del curso fueron bienales. Anteriormente, de 1946 a 1970, las ediciones se celebraban anualmente.

Fig. 24. *Alfredo Rugeles Asuaje y Ramón Ramos durante el "29º Internationalen Ferienkurse für Neue Musik" de Darmstadt (Alemania). Julio-agosto de 1978.*

Inédita. Cedida con autorización por ©Alfredo Rugeles Asuaje.

De este año también destaca especialmente la composición y el estreno de otra de sus obras: ***D'Amore*** (1978) [*H.O.* nº 12] para viola sola, compuesta en Düsseldorf entre el 23 de mayo y el 25 de agosto. La obra fue un encargo directo de su profesor de composición, Günther Becker, para la conferencia-concierto: *Dier bratsche in der neuen musik* [La viola en la nueva música], pronunciada por el propio profesor Becker y por el profesor Wolfgant Trommer, que se celebró el 21 de noviembre de este mismo año en el *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf, y donde el violista Günter Ojsteršek estrenó la obra de Ramón Ramos, completándose el programa de concierto con obras de Ernst Bloch, Paul Hindemith, Emilio Mendoza (amigo y compañero de estudios de Ramón Ramos en el *Robert-Schumann-Institut*) y Benjamin Britten. Estas circunstancias enmarcan la obra de Ramón Ramos en un contexto de destacable relevancia: por tratarse de un encargo de su propio profesor, Günther Becker, para ilustrar su conferencia sobre la viola en la música contemporánea, pronunciada en el marco institucional del *Robert-Schumann-Institut*. Ello sitúa la obra en un puesto de

relevante consideración entre la producción temprana del compositor, a la vez que nos puede dar una idea del grado de confianza y satisfacción latente del profesor hacia el trabajo del alumno, en la relación entre Ramón Ramos y Günther Becker.



STAATLICHE HOCHSCHULE FÜR MUSIK RHEINLAND
ROBERT-SCHUMANN-INSTITUT DÜSSELDORF
Leitung: Dekan Prof. Dr. Helmut Kirchmeyer

Dienstag, 21. November 1978, 20.00 Uhr
Robert-Schumann-Institut, Fischerstraße

7. Gesprächskonzert: DIE BRATSCHE IN DER NEUEN MUSIK

Ernest Bloch (1880 - 1959)	Suite Hébraique for Viola and Piano Rapsodie Processional Affirmation
Paul Hindemith (1895 - 1963)	Sonate op. 25,1 für Viola Breit Sehr frisch und straff Sehr langsam Rasendes Zeitmaß. Wild. Tonschönheit ist Nebensache Langsam, mit viel Ausdruck
Emilio Mendoza (geb. 1953)	Alborada (1975) für elektrisch verstärkte Viola und Klavier
Ramon Ramos (geb. 1954)	d'Amore (1978) für Viola
Benjamin Britten (1913 - 1976)	Lachrymae op. 48 Reflections on a song of Dowland for Viola and Piano

Günter Ojstersek, Bratsche, a. G.
Michael Schramm, Klavier (Klasse Prof. Ellen Kracht)

Verantwortlich für Gesprächskonzerte mit Neuer Musik:
Prof. Günther Becker Prof. Wolfgang Trommer

Fig. 25. *Programa de mano de la Conferencia-concierto celebrada el 21/XI/1978 en el Robert-Schumann-Institut de Düsseldorf, con el estreno absoluto de* ***D'Amore*** *(1978) [H.O. nº 12].*

Inédito. ©Ramón Ramos Villanueva, cedida con autorización por sus herederos.

Otra obra destacada de este año 1978 es ***Leggiero*** (1978) [*H.O.* nº 14] para violonchelo solista y grupo de cámara.

-1979: Durante el año siguiente 1979, Ramón Ramos, que continúa con sus estudios en el *Robert-Schumann-Institut*, seguirá incansablemente empapándose de conocimientos y experiencias musicales de primera línea, continuando con su intenso *tour* por los festivales, jornadas, cursos y ciclos más relevantes de la música contemporánea europea.

En abril de 1979 vuelve a asistir a la siguiente edición de la Reunión Principal de Trabajo del Instituto para la Música Contemporánea y Educación Musical de Darmstadt (Alemania), *33º Hauptarbeitstagung* del *Institut für Neue Musik und Musikerziehung*, que se celebra del 6 al 11 de abril. Allí , bajo el título general del congreso *Improvisation und neue Musik* [Improvisación y nueva música] intervendrán como ponentes Carl Dahlhaus, Johannes Fritsch, Niels Frédéric Hoffmann, Ekkehard Jost, Erhard Karkoschka, Diether de La Motte, Fred Ritzel y Vinko Globokar (BRINKMANN, 1979: 1), compositor este último cuya música, como la de Ligeti, había llamado la atención a Ramón en los conciertos de la Bienal de Zagreb de 1973, y con quien ahora tenía también la oportunidad de aprender de primera mano. También en esta edición del *33º Hauptarbeitstagung* Ramón participó como intérprete, y lo hará en el *Forum-Konzert Junger Komponisten I* [I Fórum-Concierto de Jóvenes Compositores], que se celebrará en la *Justus-Liebig-Haus* el 8 de abril de 1979, colaborando en la obra *Susurro* (1977) para coro mixto, de Emilio Mendoza. El grupo de intérpretes estaba compuesto para la ocasión por:

> "Director: Alfredo Rugeles, Ingeniero de Sonido: Michael Feller. Integrantes del coro: Leontien Rosier, Ramón Ramos, Lioba Walter, Klaus Mörsdorf, Anne Ferfers, Emilio Mendoza, Andrea Dzeyk, Alfredo Marcano, Eva Waldschütz, Francisco Estévez, David Klemperer, Martin Wegener.

> (Compositores amigos del R.S.I. [*Robert Schumann-Institut*] y amigos de la residencia de la *Uni-Klinik*[145], Düsseldorf).” (MENDOZA, 2012: en línea).

Posteriormente al concierto esta obra fue grabada en los estudios del *Robert-Schumann-Institut* por el *Neue Musik Ensemble* con la participación activa de Ramón Ramos[146]. Ello deja constancia de la vigencia de su actividad como intérprete también durante estos años.

Días más tarde, entre finales de abril y principios de mayo de 1979, también repitió asistencia en las *Wittener Tage für neue Kammermusik* [Jornadas de Música Contemporánea de Cámara de Witten], volviendo a trabajar de nuevo con los más destacados compositores del panorama musical contemporáneo.

El 20 de noviembre de 1979 se estrenó en España su obra ***Procés d'una serie*** (1977) [*H.O.* nº 09] para tres clarinetes, por el Grupo de clarinetes del LIM integrado por los clarinetistas Jesús Villa-Rojo, Manuel Lillo y Tomás Castillo, en un concierto organizado por el Instituto Alemán en colaboración con la Dirección General de Música, en el marco del *IV Ciclo del Laboratorio de Interpretación Musical* (LIM) celebrado en el salón de actos del Instituto Alemán en Madrid. La buena impresión creada por la obra de Ramón Ramos quedaba de manifiesto en la crónica del concierto aparecida en el Diario ABC dos días después:

> “«*Proces d’una sèrie*», del joven y nuevo valor valenciano Ramón Ramos (Alginet, 1954). [...]. La impresión de este primer contacto no puede ser más favorable, siquiera –como no podía ser, todavía, de otro modo– períodos muy logrados, expresiva y estructuralmente, alternan con alguno sin otra preocupación que la de ofrecer técnicas y fórmulas emisoras que fueron nuevas ya hace años.” (HONTAÑÓN, 1979: 53).

---

[145] Abreviatura de *Universitätsklinikum* (Hospital Universitario) de Düsseldorf.

[146] La obra fue grabada, "dirigida por Alfredo Rugeles con el ingeniero de sonido, Michael Feller, cuatro compositores haciendo cada voz en conjunto (Ramón Ramos, Alfredo Marcano, Paco Estévez, Emilio Mendoza), grabando por pistas" (MENDOZA, 2012: en línea). Esta misma grabación se puede escuchar en la web personal de Emilio Mendoza (2012: en línea), disponible en: <http://prof.usb.ve/emendoza/emilio/partituras/susurro.html>. [Consulta: 4 abril 2017].

A su vez, en el *Robert-Schumann-Institut*, el apoyo y aliento que el profesor Günther Becker ejercía sobre sus alumnos era decisivo, no solo en el hecho de animarles a que acudieran a todos aquellos diferentes cursos para ampliar su formación (Darmstadt, Witten, Donaueschingen, …), sino también en el hecho de que se preocupaba por que además tuvieran la oportunidad de estrenar sus propias obras. En este sentido, en la entrevista realizada a Francisco Estévez, este me comenta:

> "[Günther Becker] removía Roma con Santiago para que estrenásemos todo lo que hacíamos. [...].
>
> Oskar Blarr, Cantor de la Iglesia Neanderkirche de la ciudad vieja de Düsseldorf estrenó muchas de nuestras obras. Organizaba con frecuencia conciertos de música contemporánea en su iglesia y siempre ponía en los programas alguna obra de Ramón y mía, así que gracias a él todo lo que componíamos lo podíamos escuchar en vivo."[147]

Estos conciertos de cámara a los que hace referencia Francisco Estévez eran el Ciclo de música contemporánea *"Drei mal neu"*, que fundado y organizados por Oskar Gottlieb Blarr[148] en noviembre de 1972, se celebraban en la iglesia *Neanderkirche*[149] de Düsseldorf. En ellos Ramón Ramos tuvo la oportunidad de estrenar en los sucesivos años algunas de las obras compuestas para las clases de Günther Becker en el *Robert-Schumann-Institut*, y también pudo participar en alguna ocasión como intérprete.

Precisamente en diciembre de este mismo año, en este mismo Ciclo de música contemporánea *"Drei mal neu"*, Ramón Ramos tuvo la oportunidad de que se estrenara, dirigida por Alfredo Rugeles Asuaje, su obra ***Pentáfono*** (1979) [*H.O.* nº 18] compuesta el 10 de diciembre de este mismo año para un grupo de fuentes sonoras cualesquiera, en múltiplos de cinco, y distribuidas separadas en el espacio. En referencia a este estreno recogemos las palabras que el propio Ramón

---

[147] (Véase nota al pié nº 93).

[148] (1934, Bartenstein, Alemania). Compositor y organista alemán, además de *Kirchenmusikdirektor* (Director musical de la iglesia) de la *Neanderkirche* de Düsseldorf. Estudió con Alois Zimmermann, Krzysztof Penderecki, y con Günther Becker en el *Robert-Schumann-Institut*.

[149] Iglesia evangelista de Düsseldorf.

Ramos pronunció en la conferencia[150] que protagonizó en Valencia muchos años más tarde, en el año 2000:

> "[…] se estrenó en la *Neanderkirche* de Düsseldorf el mismo año, el año '79. […] en la *Neanderkirche*, en la iglesia…. Imagínense Uds. ahí cer…, para abrir el concierto y para cerrar el concierto. La… la primera [*sonriéndose*] audición fue esta, y contaba, órgano, y estaban los demás instrumentos distribuidos a los lados de la iglesia, a una distancia mínima de tres metros, que es lo que pide la partitura. Y la segunda audición para el final del concierto se tocó con 25 instrumentos. Y, bueno, la verdad que en directo es divertido, ¿no?, porque estás bañado por todas partes de… de sonido."[151]

De 1979 destacan sus obras, la ya citada ***Pentáfono*** (1979) [*H.O.* nº 18], y ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 16] para cuarteto de cuerda, compuesta el 16 de febrero. Ambas obras se convertirán con el paso del tiempo en dos puntos de referencia importantísimos en la música de Ramón Ramos, y serán programadas en numerosísimas ocasiones, especialmente el cuarteto de cuerda ***Pas encore***, dedicado a la memoria de su padre, Rafael Ramos Almenar, prematuramente desaparecido.

-1980: A principios de año –concretamente el día 1 de enero–, podemos situar a Ramón Ramos en Beatenberg (Suiza), donde está rubricada y localizada la finalización de la partitura de su obra ***Alla Breve*** [sinfónica] (1980) [*H.O.* nº 19] para orquesta.

---

[150] Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000* de la presente Tesis Doctoral, gracias a la grabación en directo del evento que me fue muy amablemente facilitada por el compositor, compañero y amigo de Ramón Ramos, Gregorio Jiménez.

[151] 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. Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000*, de la presente Tesis Doctoral.

Este año, Ramón Ramos seguiría asistiendo a sus clases en el *Robert-Schumann-Institut*, acudiendo, alentado por su profesor Günther Becker, a diferentes festivales de música contemporánea, y estrenando obras en diferentes festivales. Sobre la formación recibida en el *Robert-Schumann-Institut*, y sobre la decisiva motivación e impulso cultivados por su común profesor, Günther Becker, me confiesa Francisco Estévez en su entrevista:

> "La verdad es que nuestra formación musical en el Conservatorio fue bastante buena porque nos molestábamos no sólo en asistir a las clases de Becker sino que también asistíamos a las clases de Dirección, como oyentes, a las clases de Música de cámara del increíble violinista Sándor Végh y del no menos increíble cellista Antonio Janigro y nos juntábamos muy frecuentemente con otros instrumentistas para hacer música de cámara."[152]

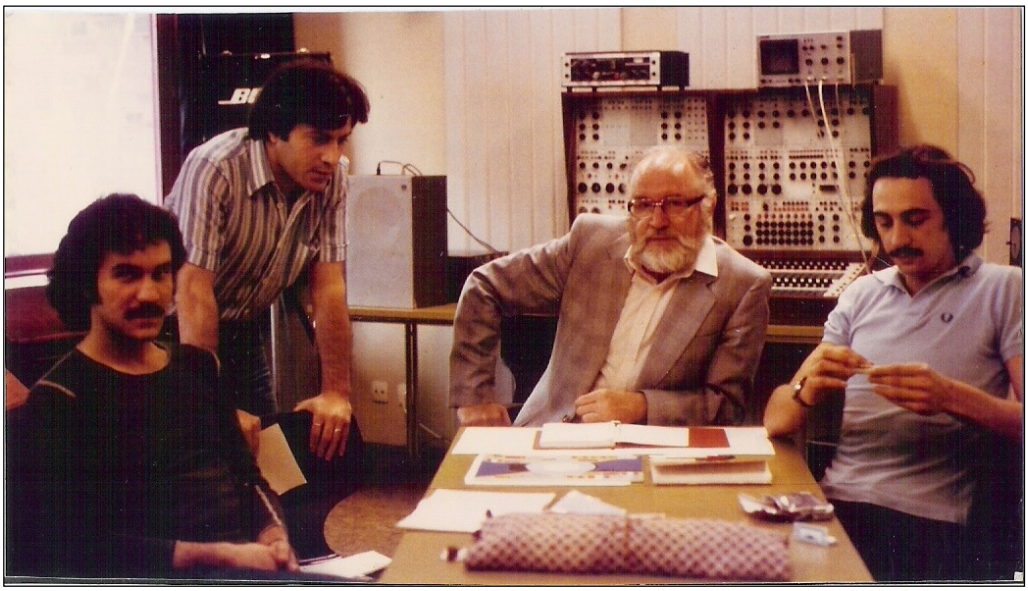


Fig. 26. *1980. Foto del aula de composición del Robert-Schumann-Institut.*
De izq. a der.: Alfredo Marcano, Francisco Estévez, Günther Becker y Ramón Ramos.

Inédita. Cedida con autorización por ©Alfredo Marcano Adrianza.

Entre el 21 de julio y el 4 de agosto de 1980, tras el plazo bianual del curso, Ramón regresará a la siguiente edición del prestigioso curso de composición e interpretación de Darmstadt, el *30º Internationalen Ferienkurs für Neue Musik*, con una beca de estudios del *Internationales Musikinstitut* de Darmstadt que sufragaba los gastos de matrícula y residencia. Allí una vez más trabajará con las

[152] (Véase nota al pié nº 93).

figuras más destacadas de la composición del momento, Gerard Grisey (Belfort, 1946-París, 1998), Hans-Peter Haller (Radolfzell, 1929-2006), Brian Ferneyhough (Coventry, 1943), y las conferencias de Wolfgang Rhim (compositor alemán, 1952) *"Verständlichkeit und Popularität. Künstlerische Ziele?"*, Wolfgang von Schweinitz (compositor alemán, 1953) *"Vom Komponieren"*, Salvatore Sciarrino (compositor italiano, 1947) *"Prima Sonata per pianoforte"*, Tristan Murail (compositor francés, 1947) *"La Révolution des Sons Complexes"*, y Ludwig Klapproth (técnico en electrónica alemán) *"Warum Technik bei den Ferienkursen?"*.

En octubre de 1980, entre los días 17 y 19, asistió también becado al *Donaueschinger Musiktage* [Festival de Música de Donaueschingen], festival consagrado a la música contemporánea desde 1921.

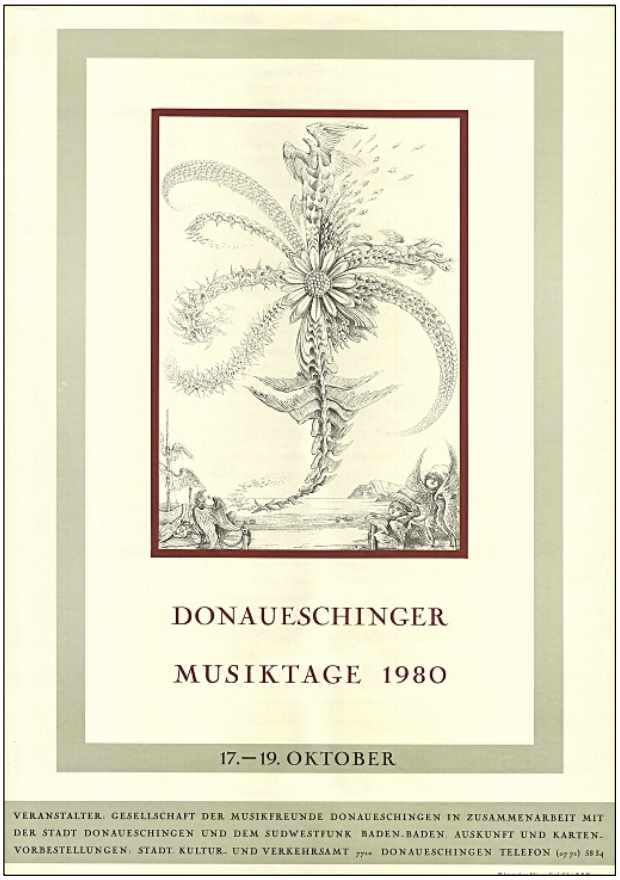


Fig. 27. *Cartel oficial del Donaueschinger Musiktage de 1980.*

©SWR. [En línea]. [Consulta: 4 de abril de 2017].
Disponible en: <http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/-/id=100794/nid=100794/did=8024602/pv=gallery/1ujpj0z/index.html>.

Entre las actividades de *Donaueschinger Musiktage* hubo conciertos y se impartieron conferencias. Como las ponencias de Hans-Peter Haller sobre "Carrillones de viento: taller sobre la resonancia de los materiales y la interpretación con micrófonos", la de Walter Ruttmann sobre "Formas acústicas de interpretación", la de Gerhard Rühm sobre "Pequeña historia de la civilización", o la de Hans Oesch sobre "Pensamiento musical de Oriente, taller con ejemplos musicales". Y entre los conciertos celebrados cabe destacar, por su trascendencia para Ramón Ramos, el que tuvo lugar el sábado 18 de octubre. El compositor español Cristóbal Halffter[153] (Madrid, 1930) dirigió aquel concierto con los estrenos mundiales de obras de Walter Zimmermann, Peter Michael Hamel y Jörg Herchet. Ramón Ramos, que asistió al concierto, aprovechó aquella ocasión para hablar directamente con Cristóbal Halffter sobre la obra *Elegías a la muerte de tres poetas españoles* (1975) del compositor leonés, y sobre el trabajo analítico de ésta partitura que estaba preparando para su examen de final de carrera en el *Robert-Schumann-Institut,* necesario para la obtención del *Diplom der Künstlerischen Abschlussprüfung im Hauptfach Komposition* [Diploma de Auditoría Artística con Especialización en Composición]. En aquel encuentro Cristóbal Halffter manuscribirá una dedicatoria en la partitura de *Elegías a la muerte de tres poetas españoles* que Ramón Ramos había adquirido días antes en Düsseldorf –el 30 de septiembre de 1980–, y que había llevado consigo a aquel concierto: *"A Ramón Ramos con profundo agradecimiento por el interés en esta obra. Cordialmente* [Firma C. Halffter]. *Donaueschingen 18/10/80"*.

[153] "Es uno de los compositores españoles de más reconocido prestigio dentro y fuera de nuestras fronteras, y probablemente sea uno de los compositores de la Generación del 51 que ha dado más y mejor música." (CHARLES SOLER, 2002: 133).

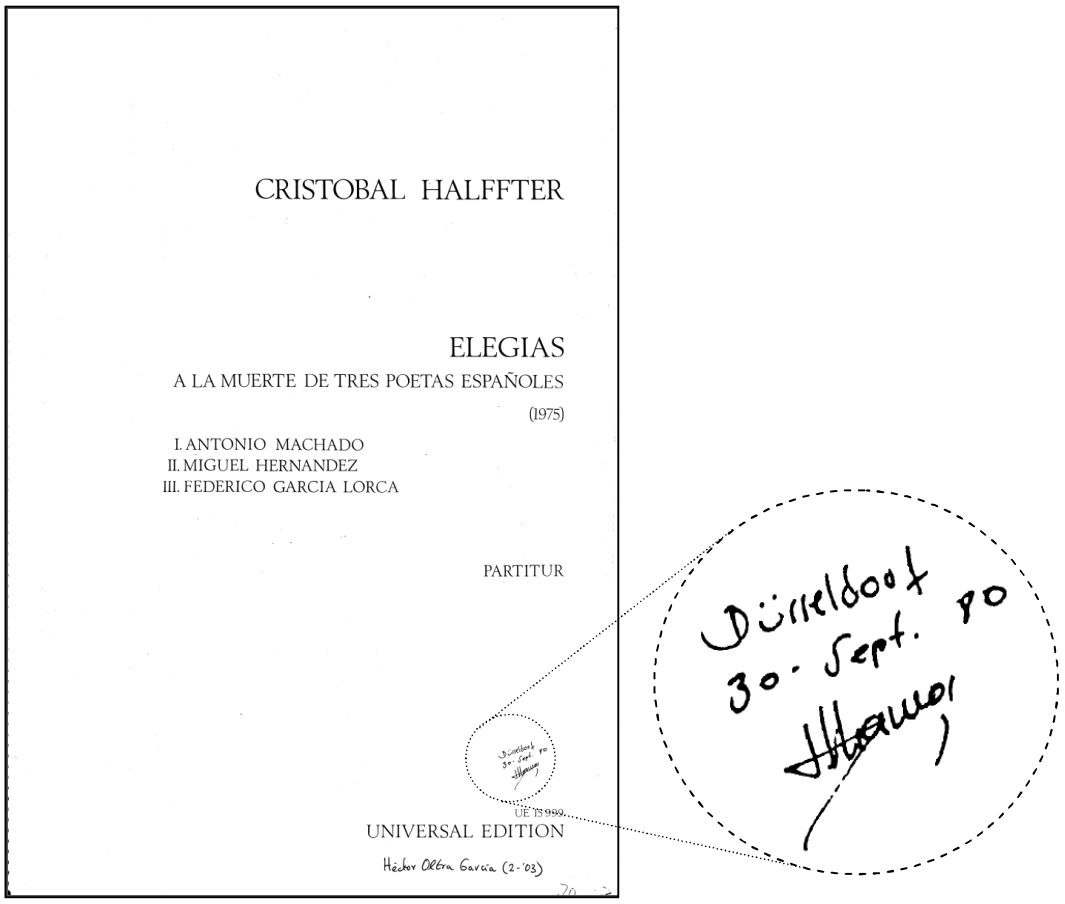


Fig. 28. *Partitura propiedad de Ramón Ramos. Portada interior de "Elegías a la muerte de tres poetas españoles" de C. Halffter. Con detalle autógrafo del lugar (Düsseldorf) y fecha (30 · Sept. 80) de adquisición, y firma de Ramón Ramos.*

©Universal Edition.[154]

[154] La partitura, propiedad de Ramón Ramos, me fue prestada por el compositor en febrero de 2003 en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, de la cual tomé una fotocopia para el estudio y análisis de la obra.

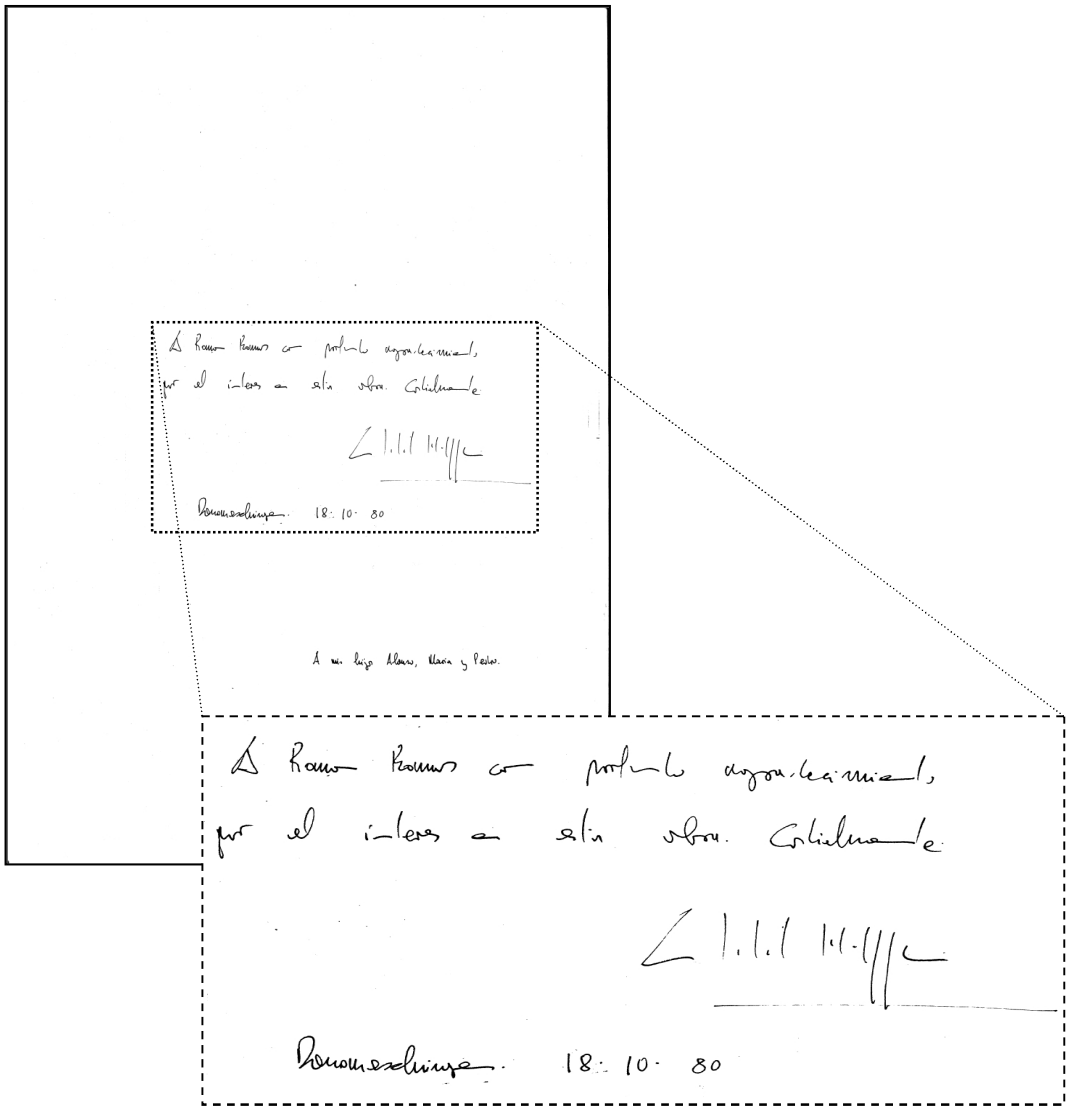


Fig. 29. *Partitura propiedad de Ramón Ramos. Página de dedicatarios de "Elegías a la muerte de tres poetas españoles" de C. Halffter.*
Con detalle del autógrafo de C. Halffter dedicado a Ramón Ramos, en donde se lee:
"A Ramón Ramos con profundo agradecimiento
por el interés en esta obra. Cordialmente
[firma de C. Halffter]
Donaueschingen. 18 · 10 · 80".
©Universal Edition.[155]

Mientras tanto, el 13 de octubre de 1980, el *Grupo Koan*, dirigido por José Ramón Encinar, estrenó en España su obra ***Pentáfono*** (1979) [*H.O.* nº 18], en el marco del *VII Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea*, en la Sala Fénix de Madrid, en una versión para flautín, oboe, clarinete, fagot, trompa y cuerdas,

[155] *Ídem.*

en un concierto junto a obras de Eduardo Soto Millán "*Rose Selavy*", Joan Guinjoan "*Koan 77*", Mario Lavista "*Antifonía*", Francisco Estévez *"Pulso"* y Silvestre Revueltas "*8 por radi*o" (FRANCO, 1980: en línea; ABC, 1980: 57; HONTAÑÓN, 1980: 58). Obra que, en otra colaboración con Jesús Villa-Rojo, el LIM programó poco después, también en Madrid, el 18 de diciembre, y que fue grabada por Radio Clásica de Radio Nacional de España.

En noviembre de este mismo año, en la novena edición del Ciclo de música contemporánea *"Drei mal neu"*, organizado por Oskar Gottlieb Blarr y celebrado en Düsseldorf entre el 2 y el 5 del mes, Ramón Ramos asistió al estreno e interpretación de dos de sus más recientes y emblemáticas obras. El Ciclo supuso una plataforma fantástica, gracias al profesor Günther Becker y a su organizador Oskar Gottlieb Blarr, para el impulso de la música de Ramón Ramos y del resto de alumnos del aula de composición del *Robert-Schumann-Institut*.

Neue Musik in Düsseldorf

Johanneskirchengemeinde
und ihr Freundeskreis für Kirchenmusik
in Verbindung mit dem Kulturamt der Stadt Düsseldorf
und dem Robert-Schumann-Institut Düsseldorf

2. – 5. November 1980
Neanderkirche, Bolkerstraße/Altstadt

drei mal neu 9. Zyklus

Leitung Oskar Gottlieb Blarr

2. Nov., 20 Uhr
„Neue Streichquartette"
von A. Gohlke, R. Jülich, R. Ramos,
D. Terzakis, W. Danner

3. Nov., 20 Uhr
„Neues für Holzbläser"
von J. Baur, H. Callhoff,
N. Grünhagen, A. Gohlke,

4. Nov., 20 Uhr
„Neues aus der Kompositionsklasse
G. Becker"
R. Ramos, K. Röder, K. H. Gebauer,
A. Adrianza

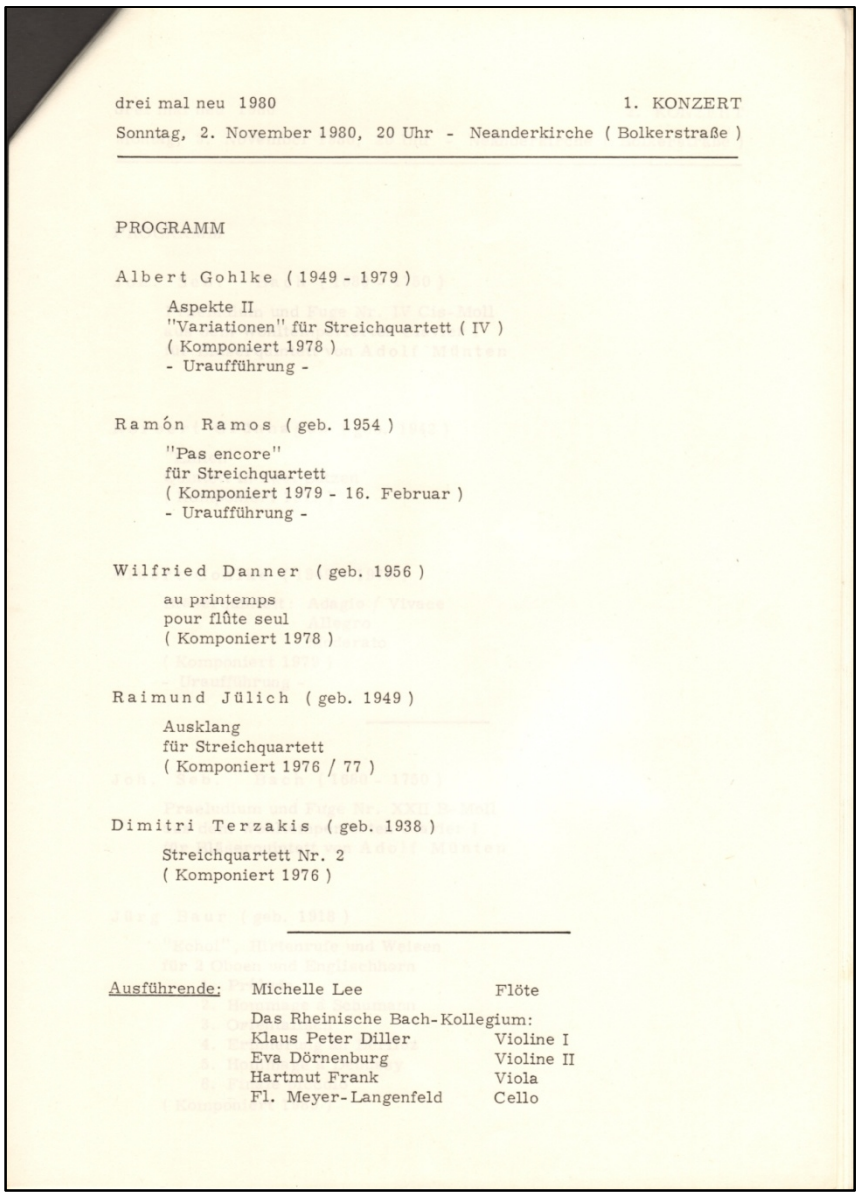
5. Nov., 20 Uhr
„Neues zum Hohen Lied"
D. Lesur, J. Baur, H. Schröder,
R. Peters, W. Hildemann,
T. Medek

Fig. 30. *Portada del dossier de la novena edición del Ciclo"Drei mal neu".*

©Drei mal neu. Obtenido del fondo de archivo personal de Ramón Ramos.

El domingo 2 de noviembre, en el primer concierto del Ciclo, bajo el título de *"Neue Streichquartette"* ["Nuevos cuartetos de cuerda"], se estrenó su cuarteto ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 16], obra que llegaría a ser una de las más importantes y representativas de toda su producción musical, a la vez que una de las más estimadas por el propio Ramón Ramos, tal y como me confesara años más tarde en las clases de composición del *Conservatorio Superior de Música de Valencia*. El concierto tuvo lugar en la *Neanderkirche* [Iglesia evangelista] de la *Bolkerstraße* de Düsseldorf, sede habitual de la celebración de los conciertos del

Ciclo de música contemporánea *"Drei mal neu"*. ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 16] fue interpretado por el cuarteto de cuerda del *Ensemble Rheinische Bach-Collegium* de Düsseldorf, integrado por los músicos: Klaus Peter Diller, violín I; Eva Dornënburg, violín II; Hartmut Frank, viola; y Fl. Meyer-Langelfeld, 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 Jülichs y el *Streichquartett Nº 2* de Dimitri Terzakis. Los cuatro cuartetos fueron sufragados por el *Rheinische Bach-Collegium* de Düsseldorf.



drei mal neu 1980 — 1. KONZERT

Sonntag, 2. November 1980, 20 Uhr - Neanderkirche (Bolkerstraße)

PROGRAMM

Albert Gohlke (1949 - 1979)

Aspekte II
"Variationen" für Streichquartett (IV)
(Komponiert 1978)
- Uraufführung -

Ramón Ramos (geb. 1954)

"Pas encore"
für Streichquartett
(Komponiert 1979 - 16. Februar)
- Uraufführung -

Wilfried Danner (geb. 1956)

au printemps
pour flûte seul
(Komponiert 1978)

Raimund Jülich (geb. 1949)

Ausklang
für Streichquartett
(Komponiert 1976 / 77)

Dimitri Terzakis (geb. 1938)

Streichquartett Nr. 2
(Komponiert 1976)

Ausführende: Michelle Lee — Flöte

Das Rheinische Bach-Kollegium:
Klaus Peter Diller — Violine I
Eva Dörnenburg — Violine II
Hartmut Frank — Viola
Fl. Meyer-Langenfeld — Cello

Fig. 31. *Programa del primer concierto del Ciclo"Drei mal neu", 2 de noviembre de 1980.*

©Drei mal neu. Obtenido del fondo de archivo personal de Ramón Ramos.

El diario *Rheinische Post* del 4 de noviembre de 1980, en su crónica del concierto, bajo el titular *Heftiges, Hauch und Sinnenfrohes* [Sentimientos de desgaro, un soplo y felicidad]: *"Drei mal neu" - Auftakt in der Neanderkirche mit vier Streichquartetten* [*"Drei mal neu"* - Comienza en la Neanderkirche con cuatro cuartetos de cuerda], destacó la intachable actuación del cuarteto:

> "Das Rheinische Bach-Kollegium, das die vier Quartette bestritt, hatte sich spürbar intensiv und einfühlsam mit den neuen Werken auseinandergesetzt, und nur die Komponisten selbst hätten sagen können, ob die vier etwas hätten besser machen können: vom Hörerlebnis her war es eine untadelige Leistung."[156] (ZUCKMANTEL, 1980: [s.p.]).

También recogió del siguiente modo la interpretación del estreno absoluto de ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 16] de Ramón Ramos:

> "Gemäß seinen kurzen, leider schlecht zu verstellenden Erläuterungen zum Werk "Pas encore" (1979), in denen vom Bild des Todes und eisiger Kälte die Rede war, herrschten in dem Quartett von Ramón Ramos meist harte, kalte Klänge vor, die aus den leise fortlaufenden, sphärischen Bewegungen immer wieder, mitunter heftig, ausbrachen. Ein seltsamer Reiz in diesem, dem Vater des Komponisten gewidmeten Stück entstand durch den Undefinierten, nicht ganz geschlossenen Eindruck, den das Werk, trotz formelhafter Schlußakkorde beim Hörer hinterließ."[157] (ZUCKMANTEL, 1980: [s.p.]).

---

[156] "El Rheinische Bach-Kollegium, que sufragó los cuatro cuartetos, sintió intensamente y con sensibilidad los nuevos trabajos, y sólo el propio compositor podría decir si el cuarteto tenía algo que mejorar: partiendo de la experiencia de audición, hubo una actuación intachable."

[157] "Con arreglo a su escueto, por desgracia, mal ajustado comentario a la obra "Pas encore" (1979), en el que el discurso hablaba de la figura de la muerte y el frío amargo, en el cuarteto de Ramón Ramos dominó una dureza general, con sonidos fríos, consistentes en la suavidad del frotado, movimientos esféricos repetidos, y a veces violenta, rota. Hay un extraño encanto en esta pieza dedicada al padre del compositor, resulta indefinida, dejando al oyente con una impresión de no estar cerrada del todo, pese a las fórmulas de los acordes finales."

„Drei mal neu" — Auftakt in der Neanderkirche mit vier Streichquartetten

Heftiges, Hauch und Sinnenfrohes

Zum neunten Mal läuft sie in diesem Jahr bereits, die Reihe „Drei mal neu", in der Oskar Gottlieb Blarr in den ersten Novembertagen einen Zyklus von Aufführungen Neuer Musik vorstellt. Auch in diesem Jahr war der Auftakt erfreulich, was das Musikalische anbelangt, aber nicht sehr befriedigend hinsichtlich der Besucherzahl.

Das Rheinische Bach-Kollegium, das die vier Quartette bestritt, hatte sich spürbar intensiv und einfühlsam mit den neuen Werken auseinandergesetzt, und nur die Komponisten selbst hätten sagen können, ob die vier etwas hätten besser machen können: vom Hörerlebnis her war es eine untadelige Leistung.

Gemäß seinen kurzen, leider schlecht zu verstehenden Erläuterungen zum Werk „Pas encore" (1979), in denen vom Bild des Todes und eisiger Kälte die Rede war, herrschten in dem Quartett von Ramón Ramos meist harte, kalte Klänge vor, die aus den leise fortlaufenden, sphärischen Bewegungen immer wieder, mitunter heftig, ausbrachen. Ein seltsamer Reiz in diesem, dem Vater des Komponisten gewidmeten Stück entstand durch den undefinierten, nicht ganz geschlossenen Eindruck, den das Werk, trotz formelhafter Schlußakkorde, beim Hörer hinterließ.

Eine akustische Atempause bot zwischen je zwei Streichquartetten die ausgezeichnete Flötistin Michelle Lee mit ihrer Interpretation von Wilfried Danners „au printemps" (1978). Hier wirkten die Übergänge von traditioneller und experimenteller Spielweise kompositorisch etwas unvermittelt; zarte, duftige Frühlingsahnungen (die Hörer waren zum Konzert mit hochgeschlagenen Krägen in die beheizte Kirche gleichsam geflohen) wollten sich schwerlich einstellen; aber eine Freude war es, eine so feine Beherrschung der Flöte zu erleben wie die von Michelle Lee.

Bei Raimund Jülichs „Ausklang" (1976/77) trat gegenüber den anderen Quartetten eine ausgeprägtere Rhythmik hinzu. Obwohl voll zarter Nuancen in der Farbgebung, erreicht das Werk doch nicht den Charme und die Delikatesse von Jülichs Bläserkompositionen, die am gleichen Ort schon helle Begeisterung hervorriefen.

Wer um die Subjektivität musikalischen Erlebens, besonders bei Neuer Musik, weiß, wird es dem Rezensenten gestatten, zwei Werke hervorzuheben, die ihm am besten gefielen: Albert Gohlkes „Aspekte II" (1978) und das Streichquartett Nr. 2 von Dimitri Terzakis.

Gohlkes Werk ist keins, will sagen: in dieser Komposition tritt nicht das Statische, Fertige oder Definierte hervor, sondern ein Hauch, eine Ahnung ist alles, was nach dem Hören bleibt. Alle Stimmen tragen durch minuziöse Darstellung, in der Flageoletts und Dämpferklänge wichtig sind, dazu bei, und nur die wiederkehrenden Unisonostellen bilden ein wenig Halt. Man kann sagen, Gohlke habe uns ein „zärtliches" Streichquartett hinterlassen.

Ganz anders klingt die Musik von Terzakis, dessen Quartett (1976) mit den übrigen dreien nicht viel gemeinsam hat. In mancher Hinsicht ist Terzakis wirklich ein orientalischer Komponist. Seine melismatische Musik, in der das Horizontale gegenüber dem Vertikalen deutlich dominiert, hinterließ einen ebenso traumhaften wie sinnenfrohen Eindruck, und die Hörer dankten hier überschwänglich. — Vielleicht ist ihre Zahl bei den kommenden Abenden (bis Mittwoch, immer 20 Uhr) etwas größer.

DIETHELM ZUCKMANTEL

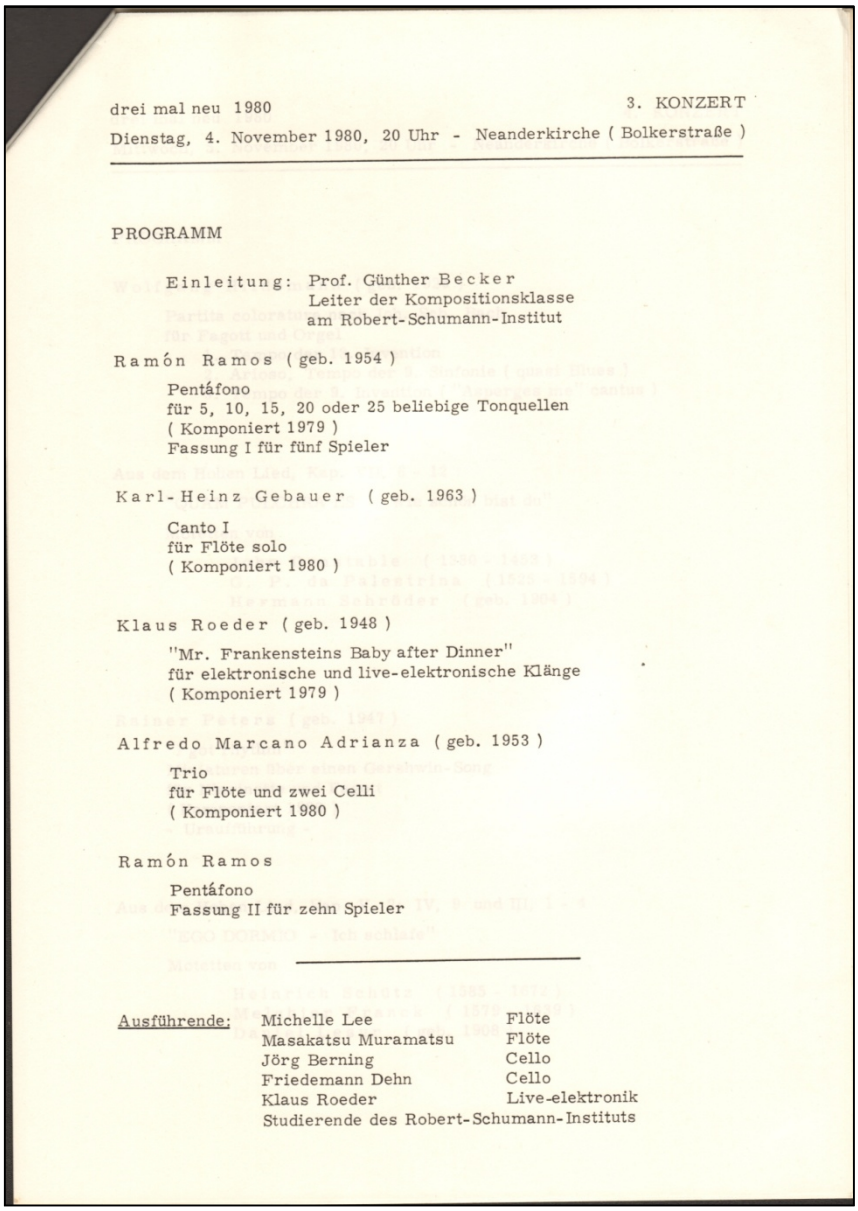
Rheinische Post Nr. 257 — Dienstag, 4. November 1980

Fig. 32. *Recorte de prensa del Rheinische Post, Nº 527, 4 de noviembre de 1980. Estreno absoluto de* ***Pas encore*** *(1979) [H.O. nº 16].*

©Rheinische Post. Obtenido del fondo de archivo personal de Ramón Ramos.

Y dos días después, el martes 4 de noviembre, se celebró el tercer concierto del Ciclo *"Drei mal neu"*, dedicado en esta ocasión a los alumnos del aula de composición del profesor Günther Becker en el *Robert-Schumann-Institut*, bajo el título *"Neues aus der Kompositionsklasse G. Becker"* ["Novedades de la clase de composición de G. Becker"]. Se celebró en la *Neanderkirche* de Düsseldorf, y allí se interpretó dos veces, abriendo y cerrando el programa del concierto, la obra ***Pentáfono*** (1979) [*H.O.* nº 18] de Ramón Ramos. El concierto contó con un parlamento inicial del profesor Günther Becker, seguido de la interpretación de la obra de Ramón Ramos en su versión para cinco intérpretes. El programa incluyó las obras *Canto I* de Karl-Heinz Gebauer para flauta sola, *"Mr. Frankensteins Baby after Dinner"* de Klaus Roeder para electrónica, *Trio* de Alfredo Marcano Adrianza para flauta y dos violonchelos, y el concierto concluyó con la interpretación de nuevo de ***Pentáfono*** (1979) [*H.O.* nº 18] de Ramón Ramos, pero esta vez en su versión para diez intérpretes. Entre los intérpretes intervinientes en el concierto se encontraban las flautistas Michelle Lee y Masakatsu Muramatsu, los violonchelistas Jörg Berning y Friedemann Dehn, a la electrónica en vivo

Klaus Roeder, como director Oskar Gottlieb Blarr, y estudiantes del *Robert-Schumann-Institut*.



drei mal neu 1980 — 3. KONZERT

Dienstag, 4. November 1980, 20 Uhr - Neanderkirche (Bolkerstraße)

PROGRAMM

Einleitung: Prof. Günther Becker
Leiter der Kompositionsklasse
am Robert-Schumann-Institut

Ramón Ramos (geb. 1954)

Pentáfono
für 5, 10, 15, 20 oder 25 beliebige Tonquellen
(Komponiert 1979)
Fassung I für fünf Spieler

Karl-Heinz Gebauer (geb. 1963)

Canto I
für Flöte solo
(Komponiert 1980)

Klaus Roeder (geb. 1948)

"Mr. Frankensteins Baby after Dinner"
für elektronische und live-elektronische Klänge
(Komponiert 1979)

Alfredo Marcano Adrianza (geb. 1953)

Trio
für Flöte und zwei Celli
(Komponiert 1980)

Ramón Ramos

Pentáfono
Fassung II für zehn Spieler

Ausführende:

Michelle Lee	Flöte
Masakatsu Muramatsu	Flöte
Jörg Berning	Cello
Friedemann Dehn	Cello
Klaus Roeder	Live-elektronik

Studierende des Robert-Schumann-Instituts

Fig. 33. *Programa del tercer concierto del Ciclo"Drei mal neu", 4 de noviembre de 1980.*

©Drei mal neu. Obtenido del fondo de archivo personal de Ramón Ramos.

En relación a este último concierto, las siguientes fotografías inéditas recuperadas para la presente Tesis Doctoral suponen un fantástico documento ilustrativo. Fueron enviadas desde Venezuela por el compositor Alfredo Marcano Adrianza, compañero de Ramón Ramos en el *Robert-Schumann-Institut*, tomadas por él mismo, y muestran –según me rememora el compositor venezolano– el momento preciso del ensayo de la obra ***Pentáfono*** (1979) [*H.O.* nº 18] de Ramón Ramos en

la *Neanderkirche* de Düsseldorf, en las que se ve al propio Ramón Ramos y al profesor Günther Becker supervisando el ensayo, a la flautista Michelle Lee tocando, y a Oskar Gottlieb Blarr dirigiéndolo.

Fig. 34. *Foto del ensayo de* ***Pentáfono*** *(1979) de Ramón Ramos, en la Neanderkirche de Düsseldorf. (1980). Dirigiendo, Oskar Gottlieb Blarr; Michelle Lee, flautista.*
Inédita. Cedida con autorización por ©Alfredo Marcano Adrianza.

Fig. 35. *Foto del ensayo de* ***Pentáfono*** *(1979), en la Neanderkirche de Düsseldorf. (1980). De izq. a der. Ramón Ramos, Oskar Gottlieb Blarr (director) y el profesor Günther Becker.*
Inédita. Cedida con autorización por ©Alfredo Marcano Adrianza.

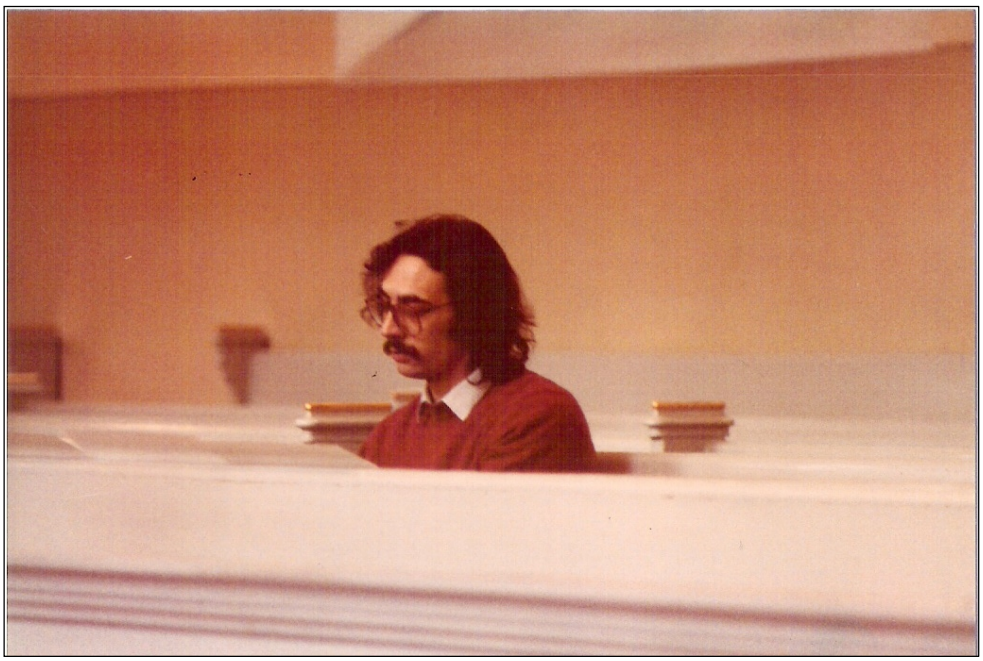


Fig. 36. *Foto del ensayo de* ***Pentáfono*** *(1979), en la Neanderkirche de Düsseldorf. (1980). Ramón Ramos siguiendo la partitura de su obra, sentado en los bancos de la iglesia.*
Inédita. Cedida con autorización por ©Alfredo Marcano Adrianza.

Fig. 37. *Foto del ensayo de* ***Pentáfono*** *(1979), en la Neanderkirche de Düsseldorf. (1980). El profesor Günther Becker leyendo el periódico, sentado en los bancos de la iglesia.*
Inédita. Cedida con autorización por ©Alfredo Marcano Adrianza.

De 1980 cabe también destacar la composición de su obra ***Llanto por una ausencia*** (1980) [*H.O.* nº 20] para voz de contralto, trombón cosolista y grupo instrumental. Está inspirada en la muerte del poeta granadino Federico García Lorca. Ésta obra es quizá el primer ejemplo evidente en su producción de que Ramón Ramos, que siempre ha demostrado sentir sensibilidad y atracción por las humanidades y cuenta con una buena cultura humanística, como veremos en muchas ocasiones, inspirará frecuentemente su obra en la literatura, la poesía, la psicología y la filosofía, la pintura, las músicas antiguas, el cine, etc…

-1981: Durante este año, las actividades de Ramón se seguían centrando en sus estudios en el *Robert-Schumann-Institut* y desarrollando su actividad en torno a la música contemporánea como compositor.

El 1981 fue año en el que, con el fin de curso, algunos de los compañeros de estudios iban finalizando sus carreras en el *Robert-Schumann-Institut* y el grupo de compañeros, entre los que se había forjado una entrañable amistad durante aquellos años de relación, se iba dispersando naturalmente de vuelta hacia sus distintos lugares de procedencia. Tal fue el caso de los venezolanos Alfredo Marcano, Alfredo Rugeles y Emilio Mendoza.

Fig. 38. *1981. Foto de una reunión informal en casa de unos amigos de Düsseldorf. De izq. a der. en primer plano: Alfredo Rugeles a la guitarra, Alfredo Marcano y Ramón Ramos; y detrás de ellos los amigos anfitriones (Dra. Eva Waldschütz).*

Inédita. Cedida con autorización por ©Alfredo Marcano Adrianza.

Como reflejo de la convivencia y los vínculos de amistad que allí se crearon tenemos el testimonio de uno de los compositores compañeros de Ramón Ramos, Emilio Mendoza, que nos narra cómo fue, en julio de 1981, su cena de despedida del curso y fin de carrera después de cinco años en Düsseldorf, la cual se celebró con mucho júbilo en un restaurante griego de la ciudad, y a la que –en palabras de Mendoza– asistieron…

> "[…] las novias, amigos y profesores, con los dos Alfredos [se refiere a Alfredo Marcano y Alfredo Rugeles, compañeros compositores también venezolanos] y los tres compositores españoles [se refiere a Ramón Ramos, Francisco Estévez y existen dudas de que se refiera a Carlos Cruz de Castro, que por aquel entonces ya no estaba en Düsseldorf], y otros amigos cercanos de nuestro mundo pequeño musical alemán. Yo pagué toda la cena y tragos en un restaurante griego [...]. La cena entera fue grabada, desde los saludos secos y habladas de dineros al principio, hasta la cantada de canciones venezolanas de despecho al final completamente rascados (menos yo, que dirigía el asunto). Fue un momento muy especial porque desde ese día cada

> quien tomo su rumbo en la vida como compositor y se rompió el grupo." (MENDOZA, 2012: en línea).

La amistad de Ramón Ramos con los ostros dos compañeros venezolanos les llevó a reencontrarse ya muchos años más tarde. Con Alfredo Marcano se encontró en Ámsterdam 18 años después, entre noviembre y diciembre de 1999, con motivo de un concierto con una obra de estreno de Ramón, lo que aprovecharon para disfrutar de una estancia con Leontien Rosier –de Ámsterdam– y otros amigos comunes de su etapa en Düsseldorf.
Y Alfredo Rugeles, en un viaje a Valencia tuvo la oportunidad de conocer a la familia de Ramón y de hospedarse en su casa de Alginet.

Entre las composiciones de Ramón Ramos de aquel año 1981, destacaron ***Comunicación*** (1981) [*H.O.* nº 24] para grupo instrumental, y ***Yerbabuena*** (1981) [*H.O.* nº 23] para violonchelo y piano (o clavicémbalo).

-1982: Ramón Ramos afrontaba a partir de este año la recta final de sus estudios en el *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf, y por ende, de su estancia en Alemania.
Quizá, reflejo de la consciencia de Ramón Ramos sobre la circunstancia de su próximo regreso definitivo a España, sumado a la reciente partida de algunos de sus compañeros y compañeras, sea la composición de una sencilla pieza musical con forma de canción de despedida, instrumentada en dos versiones diferentes: la primera ***L'últim adeu*** [grupo] (1982) [*H.O.* nº 25], cuya partitura data del 3 de enero, para grupo variado, con voz, piano, guitarra, flauta dulce y violonchelo; y la segunda ***L'últim adeu*** [dúo] (1982) [*H.O.* nº 26], con fecha en la partitura del 28 de enero, para voz, que toca también la flauta dulce, y guitarra. Ambas versiones compuestas sobre un mismo poema escrito por el propio compositor:

"*L'últim adeu*

J'arrivat el moment
de dir l'últim adeu
i el meu cor t'ofereix

avuí el meu darrer record

Que jo no vull morir
en l'angoixa i el plor
d'un amor que no se
si va ser realitat

I em guardo els records
en el calaix del oblid
per mirar al davant
per trobar un consol

I m'enporto els records
mes enllá d'este mon
mes enllá del ahir
en que'ns vam estimar

J'arrivat el moment
el temible moment
de dir l'últim adeu
de trencar amb el passat."[158]

[158] Transcripción literal del poema manuscrito encontrado en el archivo personal del compositor, en una hoja de cuaderno suelta junto a las partituras de las dos versiones de ***L'últim adeu***. El poema manuscrito puede encontrarse al final de la partitura de ***L'últim adeu*** [dúo] (1982) [*H.O.* nº 26] en el *Archivo Digital* de partituras del autor, Capítulo 3 de la presente Tesis Doctoral.

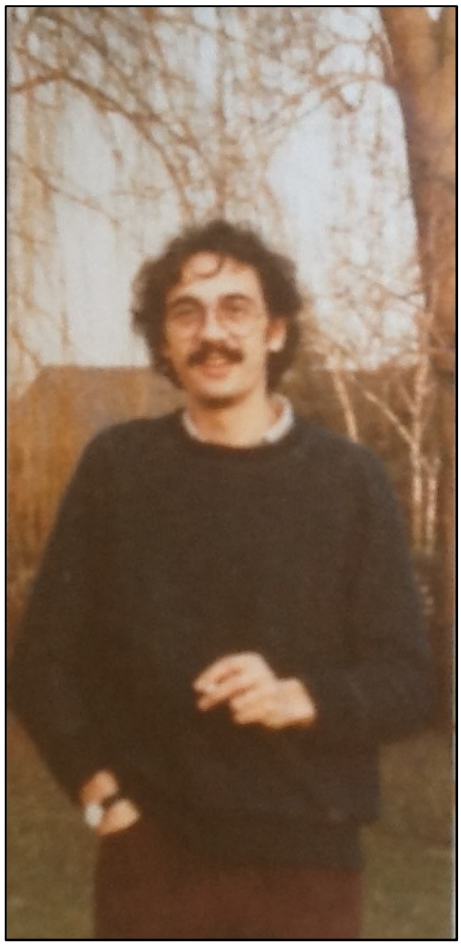


Fig. 39. *Ramón Ramos Villanueva con 28 años. Düsseldorf, 1982.*
Inédita. Cedida con autorización por ©Isa Terwiesche.

Fig. 40. *Ramón Ramos Villanueva. Düsseldorf, 1982.*
Inédita. ©Ramón Ramos Villanueva, cedida con autorización por sus herederos.

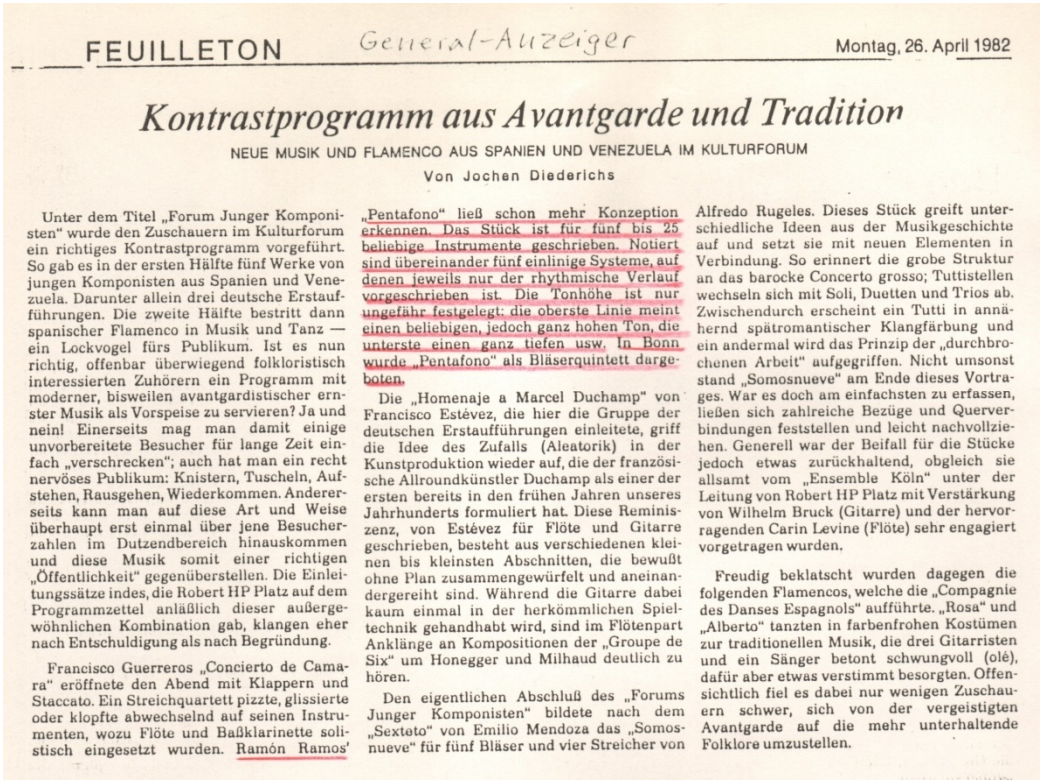
Siguiendo con sus intensas actividades musicales, varias fueron las ocasiones este año en las que se interpretaron obras de Ramón Ramos, según se ha podido conocer gracias al hallazgo de varios recortes de prensa en el fondo de archivo personal del autor, en su domicilio de Alginet, consultado con motivo de la catalogación de obra del compositor abordada para la presente Tesis Doctoral:

Su obra ***Pentáfono*** (1979) [*H.O.* nº 18] fue interpretada a finales de abril en el *Kulturforum* de la ciudad alemana de Bonn. Bajo el título de *"Forum Junger Komponisten"* ["Foro de Jóvenes Compositores"] el concierto presentó dos partes contrastantes de música de vanguardia y flamenco. En la primera parte el *Ensemble Köln* bajo la dirección del compositor y director alemán Robert H.P. Platz (1951) interpretó cinco obras de compositores españoles y venezolanos: El *Concierto de cámara* de Francisco Guerrero, ***Pentáfono*** (1979) [*H.O.* nº 18] de Ramón Ramos, *Homenaje a Marcel Duchamp* de Francisco Estévez, *Sextoto* de Emilio Mendoza, y *Somos-nueve* de Alfredo Rugeles.

El recorte de prensa hallado en el fondo de archivo personal de Ramón Ramos, perteneciente al diario *General-Anzeiger* de Bonn, con fecha del lunes 26 de abril de 1982, bajo el titular: *Kontrastprogramm aus Avantgarde und Tradition* [Programa contrastante de vanguardia y tradición]: *NEUE MUSIK UND FLAMENCO AUS SPANIEN UND VENEZUELA IM KULTURFORUM* [Nueva Música y flamenco de España y Venezuela en *Kulturforum*], recogía en la crónica del concierto la interpretación de la obra de Ramón Ramos:

> "Ramón Ramos' „Pentafono" ließ schon mehr Konzeption erkennen. Das Stück ist für fünf bis 25 beliebige Instrumente geschrieben. Notiert sind übereinander fünf einlinige Systeme, auf denen jeweils nur der rhythmische Verlauf vorgeschrieben ist Die Tonhöhe ist nur ungefähr festgelegt: die oberste Linie meint einen beliebigen, jedoch ganz hohen Ton, die unterste einen ganz tiefen usw. In Bonn wurde „Pentafono" als Bläserquintett dargeboten."[159] (DIEDERICHS, 1982: [s.p.]).

[159] "**"*Pentáfono*"** de Ramón Ramos puso ya más de manifiesto la percepción de la concepción. La pieza está escrita para cualquier instrumentación de cinco a 25. En la notación están superpuestos cinco sistemas de una sola línea en la que sólo se escribe el ritmo y la altura del



FEUILLETON General-Anzeiger Montag, 26. April 1982

Kontrastprogramm aus Avantgarde und Tradition

NEUE MUSIK UND FLAMENCO AUS SPANIEN UND VENEZUELA IM KULTURFORUM

Von Jochen Diederichs

Unter dem Titel „Forum Junger Komponisten" wurde den Zuschauern im Kulturforum ein richtiges Kontrastprogramm vorgeführt. So gab es in der ersten Hälfte fünf Werke von jungen Komponisten aus Spanien und Venezuela. Darunter allein drei deutsche Erstaufführungen. Die zweite Hälfte bestritt dann spanischer Flamenco in Musik und Tanz — ein Lockvogel fürs Publikum. Ist es nun richtig, offenbar überwiegend folkloristisch interessierten Zuhörern ein Programm mit moderner, bisweilen avantgardistischer ernster Musik als Vorspeise zu servieren? Ja und nein! Einerseits mag man damit einige unvorbereitete Besucher für lange Zeit einfach „verschrecken"; auch hat man ein recht nervöses Publikum: Knistern, Tuscheln, Aufstehen, Rausgehen, Wiederkommen. Andererseits kann man auf diese Art und Weise überhaupt erst einmal über jene Besucherzahlen im Dutzendbereich hinauskommen und diese Musik somit einer richtigen „Öffentlichkeit" gegenüberstellen. Die Einleitungssätze indes, die Robert HP Platz auf dem Programmzettel anläßlich dieser außergewöhnlichen Kombination gab, klangen eher nach Entschuldigung als nach Begründung.

Francisco Guerreros „Concierto de Camara" eröffnete den Abend mit Klappern und Staccato. Ein Streichquartett pizzte, glissierte oder klopfte abwechselnd auf seinen Instrumenten, wozu Flöte und Baßklarinette solistisch eingesetzt wurden. Ramón Ramos' „Pentafono" ließ schon mehr Konzeption erkennen. Das Stück ist für fünf bis 25 beliebige Instrumente geschrieben. Notiert sind übereinander fünf einlinige Systeme, auf denen jeweils nur der rhythmische Verlauf vorgeschrieben ist. Die Tonhöhe ist nur ungefähr festgelegt: die oberste Linie meint einen beliebigen, jedoch ganz hohen Ton, die unterste einen ganz tiefen usw. In Bonn wurde „Pentafono" als Bläserquintett dargeboten.

Die „Homenaje a Marcel Duchamp" von Francisco Estévez, die hier die Gruppe der deutschen Erstaufführungen einleitete, griff die Idee des Zufalls (Aleatorik) in der Kunstproduktion wieder auf, die der französische Allroundkünstler Duchamp als einer der ersten bereits in den frühen Jahren unseres Jahrhunderts formuliert hat. Diese Reminiszenz, von Estévez für Flöte und Gitarre geschrieben, besteht aus verschiedenen kleinen bis kleinsten Abschnitten, die bewußt ohne Plan zusammengewürfelt und aneinandergereiht sind. Während die Gitarre dabei kaum einmal in der herkömmlichen Spieltechnik gehandhabt wird, sind im Flötenpart Anklänge an Kompositionen der „Groupe de Six" um Honegger und Milhaud deutlich zu hören.

Den eigentlichen Abschluß des „Forums Junger Komponisten" bildete nach dem „Sexteto" von Emilio Mendoza das „Somosnueve" für fünf Bläser und vier Streicher von Alfredo Rugeles. Dieses Stück greift unterschiedliche Ideen aus der Musikgeschichte auf und setzt sie mit neuen Elementen in Verbindung. So erinnert die grobe Struktur an das barocke Concerto grosso; Tuttistellen wechseln sich mit Soli, Duetten und Trios ab. Zwischendurch erscheint ein Tutti in annähernd spätromantischer Klangfärbung und ein andermal wird das Prinzip der „durchbrochenen Arbeit" aufgegriffen. Nicht umsonst stand „Somosnueve" am Ende dieses Vortrages. War es doch am einfachsten zu erfassen, ließen sich zahlreiche Bezüge und Querverbindungen feststellen und leicht nachvollziehen. Generell war der Beifall für die Stücke jedoch etwas zurückhaltend, obgleich sie allsamt vom „Ensemble Köln" unter der Leitung von Robert HP Platz mit Verstärkung von Wilhelm Bruck (Gitarre) und der hervorragenden Carin Levine (Flöte) sehr engagiert vorgetragen wurden.

Freudig beklatscht wurden dagegen die folgenden Flamencos, welche die „Compagnie des Danses Espagnols" aufführte. „Rosa" und „Alberto" tanzten in farbenfrohen Kostümen zur traditionellen Musik, die drei Gitarristen und ein Sänger betont schwungvoll (olé), dafür aber etwas verstimmt besorgten. Offensichtlich fiel es dabei nur wenigen Zuschauern schwer, sich von der vergeistigten Avantgarde auf die mehr unterhaltende Folklore umzustellen.

Fig. 41. *Recorte de prensa del General-Anzeiger, 26 de abril de 1982. Interpretación de* ***Pentáfono*** *(1979) [H.O. nº 18].*

© General-Anzeiger. Obtenido del fondo de archivo personal de Ramón Ramos.

Ramón Ramos también participó la noche del sábado 16 de octubre en el concierto de *"Nach acht neue Töne"* ["Tras ocho nuevos tonos"] en el *Auxilium*, un lugar de eventos y conciertos en la *Kölner Straße* [Calle Colonia] de Düsseldorf. En el programa se interpretaron las obras: *Cantos de Liturgia* de la compositora española María de Alvear (Madrid, 1960), para nueve instrumentistas, un actor/cantante, cruz de madera, clavos y martillo, interpretada por la propia compositora; *Menaje* de Carlos Cruz de Castro, para diez instrumentistas con instrumentos no convencionales (utensilios de vajilla), que fue dirigida por Ramón Ramos; *Nebelmusik* de Heinz-Dieter Willke (Düsseldorf, 1956); la obra de Ramón Ramos, ***Declinaciones*** (1973) [*H.O.* nº 01], interpretada a la guitarra por el propio compositor; *Juegos* de Francisco Estévez, para marimba

---

tono se establece según: la línea superior indica que cualquier tono, pero muy agudo, y la más baja muy grave, etc…. En Bonn "***Pentáfono***" se presentó como un quinteto de viento."

y cinta, interpretada por el percusionista Christian Roderburg; además de piezas de Holliger, Reich y JUL.

El recorte de prensa descubierto en el fondo de archivo personal de Ramón Ramos, perteneciente al diario *Rheinische Post* del 18 de octubre de 1982, bajo el titular: *Mit Tellern und Tassen* [Con platos y tazas]: *"Nach acht neue Töne" im Auxilium stieß wieder auf reges Interesse* [*"Tras ocho nuevos tonos"* se reunieron de nuevo en el *Auxilium* con gran interés], recogía en la crónica del concierto la interpretación de la obra de Ramón Ramos:

> "Ganz anders die "Declinaciones" von Ramón Ramos, der auch selber spielte: ein Stück für Guitarre solo, in dem alle Spieltechniken vorgefhürt werden, die man mit einer Glaskugel auf den Guitarrensaiten ausführen kann. Am Schluß verweist ein einziger traditionell gezpfter Dreiklang auf das "Normale"."[160] (ZUCKMANTEL, 1982b: [s.p.]).

„Nach acht neue Töne" im Auxilium stieß wieder auf reges Interesse

Mit Tellern und Tassen

Eine Einrichtung wie das „Auxilium" an der Kölner Straße kann man nicht genug loben. Das ist heute notwendiger denn je, nicht zuletzt weil in dieser Woche die Nachricht kam, die städtische Reihe „Neue Musik in Düsseldorf" sei gestrichen – ein Skandal, über den das letzte Wort hoffentlich noch nicht gesprochen ist.

Im Auxilium haben sich Leute zusammengefunden, die bereit sind, durch Eigeninitiative ihre Sache zu vertreten: Musiker, Komponisten und Künstler verschiedener Gattungen. Gagen werden nicht gezahlt, die Arbeit wird von allen kostenlos geleistet, und das rege Publikumsinteresse an der Reihe „Nach acht neue Töne" zeigt, daß hier der richtige Weg eingeschlagen wurde.

Auch beim Konzert am Samstagabend (wie schon bei den Konzerten zuvor) gab es ein interessantes Gemisch aus Musik, Aktion, Video-Performance und Experiment, das vom erstaunlich zahlreichen Publikum mit viel Beifall aufgenommen wurde.

Vor allem das Spiel von Maria de Alvear, „Cantos de liturgia" – eine Aktion, bei der Sprache, Gesang und Handlung, das Nageln eines Kruzifixes, sich zu großer Ausdrucksstärke verdichten –, hatte es den Leuten angetan. Sie spendeten der jungen Spanierin großen Applaus. Diese Performance und das von Ramon Ramos dirigierte Stück „Menaje" von Carlos de Castro, in dem zehn Spieler Küchengeräte wie Teller, Tassen, Töpfe zum Klingen bringen, gehörten nicht zu den beiden Gruppen von Kompositionen, die das Programm deutlich ordneten: zum einen die Stücke von Estevez, Holliger und Ramos, zum anderen, beeinflußt von der sogenannten Minimal Musik, die Stücke von Willke, Reich und JUL. Zu seiner „Nebelmusik" wünscht sich Heinz Dieter Willke, der Hörer möge sich ganz von ihr treiben lassen, das verstandesmäßige Hören ausschalten. Die immer wiederkehrende Melodiefigur der Violine, das Monotone, getragen von tiefen Baßklängen (ebenfalls Violintöne mit verlangsamter Bandgeschwindigkeit) machen dem Hörer diesen meditativen Zugang in der Tat nicht schwer.

Ganz anders die „Declinationes" von Ramon Ramos, der auch selber spielte: ein Stück für Gitarre solo, in dem alle Spieltechniken vorgeführt werden, die man mit einer Glaskugel auf den Gitarrensaiten ausführen kann. Am Schluß verweist ein einziger traditionell gezupfter Dreiklang auf das „Normale".

Gar nicht besinnlich (wie in Ramos' zartem Gitarrenwerk) ging es bei den „Juegos" für Marimbaphon von Francisco Estevez zu. Geradezu kämpferisch focht da Christian Roderburg mit sich selber, nämlich live contra Bandaufnahme, was ein höchst vertracktes rhythmisches Gebilde entstehen ließ. Mit dem Konzert war übrigens der Abend keineswegs beendet, da die anwesenden Komponisten und Musiker sich bereitwillig zu ihren Konzepten und Ansichten ausfragen ließen. Eine gute Sache, die man häufiger bei neuer Musik praktizieren sollte – vorausgesetzt, das Publikum ist fragewillig.

DIETHELM ZUCKMANTEL

Rheinische Post Nr. 242 – Montag, 18. Oktober 1982

Fig. 42. *Recorte de prensa del Rheinische Post, Nº 242, 18 de octubre de 1982. Interpretación de* ***Declinaciones*** *(1973) [H.O. nº 01].*

©Rheinische Post. Obtenido del fondo de archivo personal de Ramón Ramos.

[160] "Muy distinta es la "***Declinaciones***" de Ramón Ramos, en las que él mismo tocaba; una pieza para guitarra sola en la que se presentan todas las técnicas interpretativas con las que se puede tocar las cuerdas con una canica de cristal. Al final un único tritono pulsado tradicionalmente en las cuerdas nos remite a lo "normal"."

A finales de noviembre se interpretó en el *Auxilium* de Düsseldorf su obra ***Llanto por una ausencia*** (1980) [*H.O.* nº 20], para voz de contralto, trombón cosolista y grupo instrumental, inspirada en la muerte del poeta español Federico García Lorca. Un concierto con mucha expectación y abarrotado de público, según las crónicas, por tratarse del último concierto en el *Auxilium* de Düsseldorf, en el que se presentaron obras de música contemporánea de los compositores Raimund Jülich, Francisco Estévez, Ramón Ramos y Soon Ho Kwon dirigidas por Francisco Estévez, en combinación con obras de teatro musical contemporáneo, video producción y electrónica.

El recorte de prensa descubierto en el fondo de archivo personal de Ramón Ramos, perteneciente al diario *Rheinische Post* del lunes 29 de noviembre de 1982, bajo el titular: *Beifall und Murren* [Aplausos y murmullos]: *Andrang zum letzten Konzert im Auxilium* [Aglomeración para el último concierto en el *Auxilium*], recogía en la crónica del concierto la interpretación de la obra de Ramón Ramos:

> "Musikalisch ganz anderer Prägung waren die Werke der beiden Spanier Estevez und Ramos, die viel Beifall erhielten.
>
> [...]
>
> Ramon Ramos' Werk „Llanto pro una ausencia" für Stimme, Posaune, Flöte, Klarinette, Violine, Cello und 2 Schlagzeuger zeigte an diesem Abend die größte Bandbreite musikalischer Ausdrucksmittel, wobei vor allem der delikate und abwechslungsreiche Einsatz des Ensembles gefiel, das Stimme und Soloposaune begleitet."[161] (ZUCKMANTEL, 1982a: [s.p.]).

[161] "De impresión musicalmente muy diferente fue el trabajo de los dos españoles Estévez y Ramos, que recibió muchos elogios.
[…]
El trabajo de Ramón Ramos "***Llanto por una ausencia***" para voz, trombón, flauta, clarinete, violín, violonchelo y 2 percusionistas mostró esa noche la mayor gama de medios de expresión musical, sobre todo agradó el uso delicado y variado del conjunto, la voz y el acompañamiento del solo de trombón."

Rheinische Post — Nr. 276 — Montag, 29. November 1982

Andrang zum letzten Konzert im Auxilium

Beifall und Murren

Der Andrang zum letzten Konzert im Auxilium in diesem Jahr war groß. Die vorhandenen Sitzplätze reichten nicht aus, Fensterbänke und Fußboden waren bald auch belegt. Der Reiz, der von den Auxilium-Programmen für das immer zahlreicher werdende Publikum ausgeht, liegt sicher im Kontrast der beiden Gruppen, in die sich die Darbietungen teilen lassen: in die sogenannte Neue Musik, an diesem Abend vertreten durch Stücke von Raimund Jülich, Francisco Estevez, Ramon Ramos und Soon Ho Kwon und in das neue Musiktheater, Videoproduktion und Electronics, mit Popstampfmusik und Koketterie zur Punkszene oder neuen deutschen Welle.

Wenn eine junge Frau sich auf der Bühne auf dem Boden wälzt und nach Leibeskräften schreit, das ist dann doch aufregender als Fernsehen. Jörg Lensing, der die Aktion auf dem Synthesizer begleitete, hatte sich zu dieser Handlung passend in einen blauen Overall gekleidet, der bei stechender Beleuchtung gut zum Schwarz der elektronischen Apparaturen kontrastierte.

Jeder Form von Theater wohnt sicher ein bestimmtes anbiederndes Element inne, doch hat Maria de Alvear die Holzhammereffekte gar nicht nötig. Dies bewies sie bei Eugene Kurtz' „The last contrabass in Las Vegas", wo sie, im schulterfreien Kleid, mit Stöckelschuhen und Glitzerohrgehänge, sehr nuancenreich ihr Zwiegespräch mit dem Kontrabaß zelebrierte.

Musikalisch ganz anderer Prägung waren die Werke der beiden Spanier Estevez und Ramos, die viel Beifall erhielten. Zwar litten Stücke für akustische Instrumente sehr unter der schlechten Akustik, was besonders bei Kwons „Filiri" für Soloflöte und Jülichs „Werkstück II" unangenehm auffiel, doch konnte Francisco Estevez unter seiner Leitung die größeren Kammerensembles zu ansprechender Leistung anspornen.

Ramon Ramos' Werk „Llanto pro una ausencia" für Stimme, Posaune, Flöte, Klarinette, Violine, Cello und 2 Schlagzeuger zeigte an diesem Abend die größte Bandbreite musikalischer Ausdrucksmittel, wobei vor allem der delikate und abwechslungsreiche Einsatz des Ensembles gefiel, das Stimme und Soloposaune begleitet.

Von den Ausführenden sagten besonders Christian Roderburg, Schlagzeug, S. Mischor, Flöte, R. G. de Lara, Kontrabaß, und Lukas Schmidt hervor, der seinen heiklen Posaunenpart prima durchstand. Aber auch viele jüngere Instrumentalisten, die hier nicht alle genannt werden können, machten ihre Sache gut.

Das Publikum, das sich anschließend noch bei Bier und Brötchen unterhielt, spendete freundlichen Beifall, doch gab es auch Murren darüber, daß die Stücke von Günther Becker, John McGuirre und Thomas Bocklenberg wegen zu kurzer Probenzeit nicht gespielt wurden.

DIETHELM ZUCKMANTEL

Fig. 43. *Recorte de prensa del Rheinische Post, Nº 276, 29 de noviembre de 1982. Interpretación de* ***Llanto por una ausencia*** *(1980) [H.O. nº 20].*

©Rheinische Post. Obtenido del fondo de archivo personal de Ramón Ramos.

En el terreno compositivo y académico, a finales del año 1982, el 7 de noviembre –tal y como podemos encontrar autografiado en la portada de la partitura original manuscrita–, Ramón Ramos comienza a trabajar en la composición de una importante obra: ***Y en el centro (había algo) como cuatro seres*** (1983) [*H.O.* nº 29], inspirada en una cita bíblica de Ezequiel (1:5).

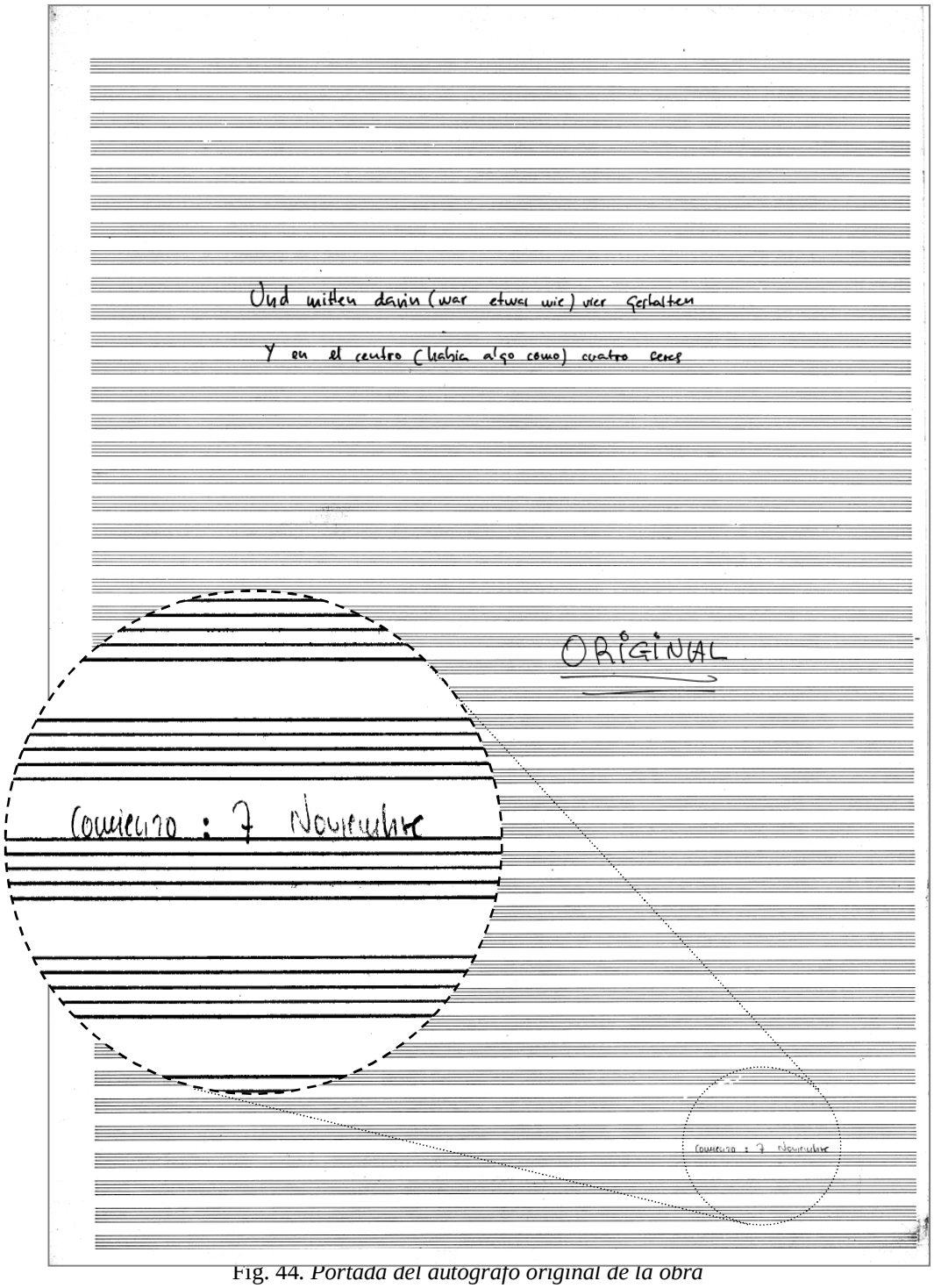


Fig. 44. *Portada del autógrafo original de la obra*
***Y en el centro (había algo) como cuatro seres** de Ramón Ramos.*
Con detalle de la inscripción en la que se lee: "Comienzo: 7 Noviembre".
Inédita. ©Ramón Ramos Villanueva, con autorización de sus herederos.

Esta obra, como revela Rosa María Espert en su entrevista-artículo titulado "La obra musical del compositor valenciano Ramón Ramos" para la revista *Música y pueblo* nº 56, "Es una obra para gran orquesta que fue compuesta como trabajo fin

de carrera en el Robert-Schumann-Institut de Düsseldorf." (ESPERT, 1989: 40), dato cuya fuente de información se atribuye directamente a "El compositor valenciano Ramón Ramos" (ESPERT, 1989: 42), según hace constar intencionadamente la autora del artículo-entrevista en el broche final del mismo.

La composición de esta obra final de carrera, uno de los requisitos indispensables para obtener la titulación en el *Robert-Schumann-Institut*, se basaba en el exigente trabajo de componer una obra de gran formato, para una formación completa de "gran orquesta", en un plazo determinado de tiempo, y en la que el alumno expusiera todas las destrezas, el dominio de las técnicas y los procedimientos en una total demostración de los recursos compositivos alcanzados durante los años de estudio. De este modo, la laboriosa composición de esta exigente obra le ocupó a Ramón Ramos casi exactamente tres meses, desde su comienzo el 7 de noviembre de 1982 hasta la fecha del 16 de febrero de 1983 en Düsseldorf, fecha y lugar que constan autografiadas por el propio Ramón justo al final de la partitura manuscrita original.

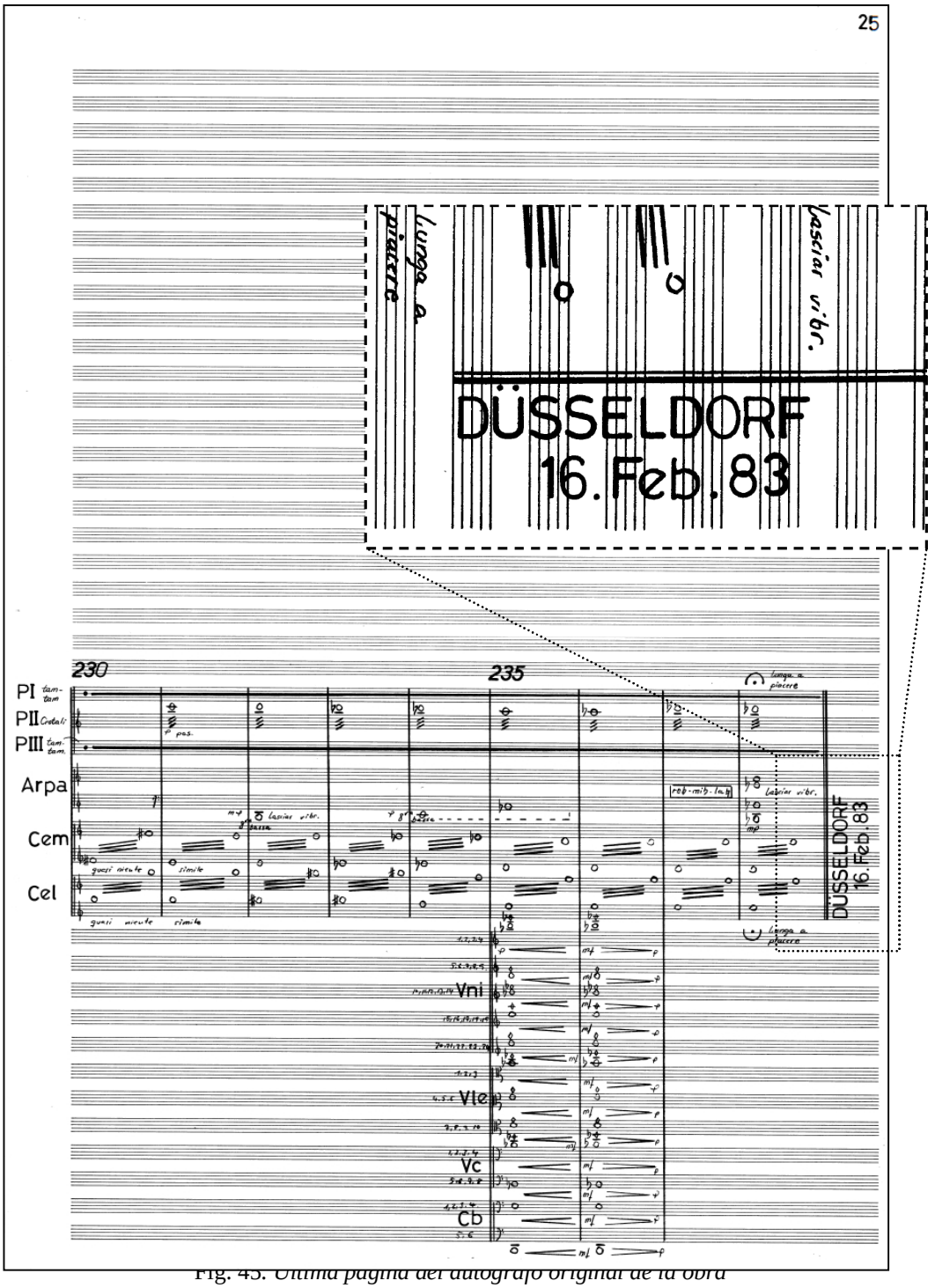


Fig. 43: *Última página del autógrafo original de la obra*
Y en el centro (había algo) como cuatro seres *de Ramón Ramos.*
Con detalle del lugar y fecha de conclusión en el que se lee: "DÜSSELDORF 16.Feb.83".

Inédita. ©Ramón Ramos Villanueva, con autorización de sus herederos.

-1983 / hasta el mes de marzo: Tras la finalización de ***Y en el centro (había algo) como cuatro seres***[162] [*H.O.* nº 29] el 16 de febrero de 1983, la obra fin de carrera fue entregada para su posterior corrección y evaluación por el profesor Günther Becker en el *Robert-Schumann-Institut*, que finalmente se resolvió satisfactoriamente a favor de Ramón Ramos.

Además de este trabajo final de composición, otro de los requisitos imprescindibles para obtener la titulación en el *Robert-Schumann-Institut* era el de realizar un minucioso trabajo analítico-musical, que Ramón realizó, como ya apuntaban sus intenciones en el *Donaueschinger Musiktage* de 1980, sobre la obra *Elegías a la muerte de tres poetas españoles* (1975) del compositor leonés Cristóbal Halffter, y por el cual recibió una Mención Honorífica.

El mismo Günther Becker describía de este modo los trabajos de examen final realizados por el alumno Ramón Ramos para la obtención del Diploma, tal cual reza firmado por el profesor Becker y el Decano del *Robert-Schumann-Institut*, el profesor Dr. Helmut Kirchmeyer, en el certificado de estudios adjunto al Diploma de composición:

> "Como trabajo de examen, Ramos compuso una pieza orquestal "Y EN EL CAENTRO (HABÍA ALGO COMO) CUATRO SERES". Con ello, demostró que se encuentra en condiciones de emprender y ejecutar en correspondencia, con las correspondientes técnicas de composición e instrumentación, una gran forma.
>
> Con motivo del trabajo de clausura, un boceto para clarinete en [*Si*] bemol y conjunto de cámara en forma de concierto, se decidió por un pasodoble[163], el cual estuvo construido y estructurado de forma clara con su ritmo característico.

---

162 Sobre la obra escribe Rosa María Espert (1989: 40-41): "En comparación con otras obras del compositor, ésta no es muy agresiva. Por otra parte, la obra es muy transparente, en el sentido musical solamente existe un Tutti. El compositor refleja en su obra el juego del color. La idea arranca de una cita bíblica: "Y en el centro, la figura de cuatro seres vivientes" (Ezequiel). La macroestructura es la unión en un solo movimiento de cuatro elementos característicos que se van a presentar a lo largo del discurso musical: síncopa, acento, serialización y melodía. Estos elementos se corresponden a "paso del tiempo", "agresividad", "intelecto" y "pasión". En la totalidad de la obra solo existe un elemento serializado (melodía serializada) que corresponde a la parte simbólica del intelecto."

163 Dicha obra se trata de: ***Pasodoble*** ([≤1983~]) [*H.O.* nº 28]. Ésta se ajusta perfectamente a lo descrito, ya que se trata de un "boceto" y aparece inconclusa, también por el uso del "ritmo característico" del pasodoble, y por el empleo del clarinete como solista. La obra ha sido recogida y añadida al *Archivo Digital*, donde se puede consultar.

> El análisis escrito a establecer con arreglo a las disposiciones de examen, trató en profundidad de la composición "elegías sobre la muerte de tres poetas españoles" del compositor español de renombre internacional Cristóbal Halffter. Con tal motivo, se cumplieron a plena satisfacción todos los criterios de la contemplación analítica de la obra.
>
> En el coloquio final, se trataron cuestiones generales de técnica de composición en los trabajos de Ramos, con cuyo motivo el alumno examinado expuso, en alemán claro y bueno, su criterio acerca de la labor de composición.
>
> Con ello, Ramos [*lapsus= Ramón*] Ramos aprobó el examen artístico final en la asignatura principal de composición.
>
> fdo. Prof. Günther Becker
>
> fdo. Prof. Dr. Helmut Kirchmeyer."[164]

La superación de estos exámenes finales de carrera en el *Robert-Schumann-Institut* le valió la obtención del *Diplom der Kunstlerische Absclussprüfung im Kauptfach Komposition* [Diploma de Auditoría Artística con Especialización en Composición] que, expedido en Colonia en fecha del 22 de febrero de 1983, daba oficialmente por concluida su etapa de formación como compositor[165].

[164] Transcripción literal de un fragmento de la traducción oficial al español del certificado de estudios adjunto al Diploma de composición de Ramón Ramos, cuyo original fue expedido en Colonia el 22-2-83, y traducido en Barcelona el 3-12-83.

[165] En gran número de los apuntes biográficos existentes sobre Ramón Ramos se data erróneamente en 1982 el año de su titulación en el *Robert-Schumann-Institut*.

STAATLICHE HOCHSCHULE FÜR MUSIK RHEINLAND
ROBERT-SCHUMANN-INSTITUT DÜSSELDORF

DIPLOM

DER KÜNSTLERISCHEN
ABSCHLUSSPRÜFUNG

IM HAUPTFACH: KOMPOSITION

Herr Ramos V. R a m o n

geboren am 5.6.1954 in Alginet / Spanien
hat die Staatliche Hochschule für Musik Rheinland
vom Oktober 1975 bis heute
besucht und am
22.2.1983 die künstlerische Abschlußprüfung
~~mit dem Prädikat~~
bestanden.

Köln, den 22.2.1983

Der Direktor:
(Prof. Dr. Franz Müller-Heuser)
Der Dekan:
(Priv.Doz. Prof. Dr. Helmut Kirchmeyer)
Der Prüfungsausschuß:

Fig. 46. *Diplom der Kunstlerische Absclussprüfung im Kauptfach Komposition, de Ramón Ramos.* Inédita. ©Ramón Ramos Villanueva, cedida con autorización por sus herederos.

En palabras de Francisco Estévez, compañero de Ramos en el *Robert-Schumann-Institut* durante estos años de formación, "Ramón se convirtió en un extraordinario músico y compositor. Obtuvo su Título de Composición, que fuimos juntos a convalidar al Ministerio en Madrid."[166]. Francisco Estévez permanecería en Düsseldorf hasta 1985 en que regresó a España, aunque ya

[166] (Véase nota al pié nº 93).

ambos en España, Ramos y Estévez no seguirían manteniendo demasiado contacto.

Gracias al trabajo Fin de Carrera de José Miguel Fayos (2006: 6), precisamente dirigido por el propio Ramón Ramos, sabemos que como despedida entre profesor y alumno, tras la obtención del Diploma, el profesor Günther Becker, posiblemente en un último encuentro, le regaló a Ramón Ramos en señal de aprecio una de sus partituras[167] con una dedicatoria autografiada en su portada, en la que a modo de despedida le escribía: *"für Ramon Ramos mit allen güten Wünschen für die Zukunft! D'dorf, 16 / 3 / 83 Sehr herzlich Günther Becker"* ["¡Para Ramón Ramos con todos los buenos deseos para el futuro! Düsseldorf, 16 / 3 / 83 Muy afectuosamente Günther Becker"]. La dedicatoria de Günther Becker sobre la partitura regalada está curiosamente datada en fecha del 16 de marzo de 1983, exactamente un mes después de la finalización de la obra de Ramón Ramos para el trabajo de composición fin de carrera (16 de febrero de 1983).

[167] Günther Becker, *Fragmente aus "Hymnen aus die Nacht" (Novalis)*, para contra-tenor, tenor y bajo-barítono, de 1979.

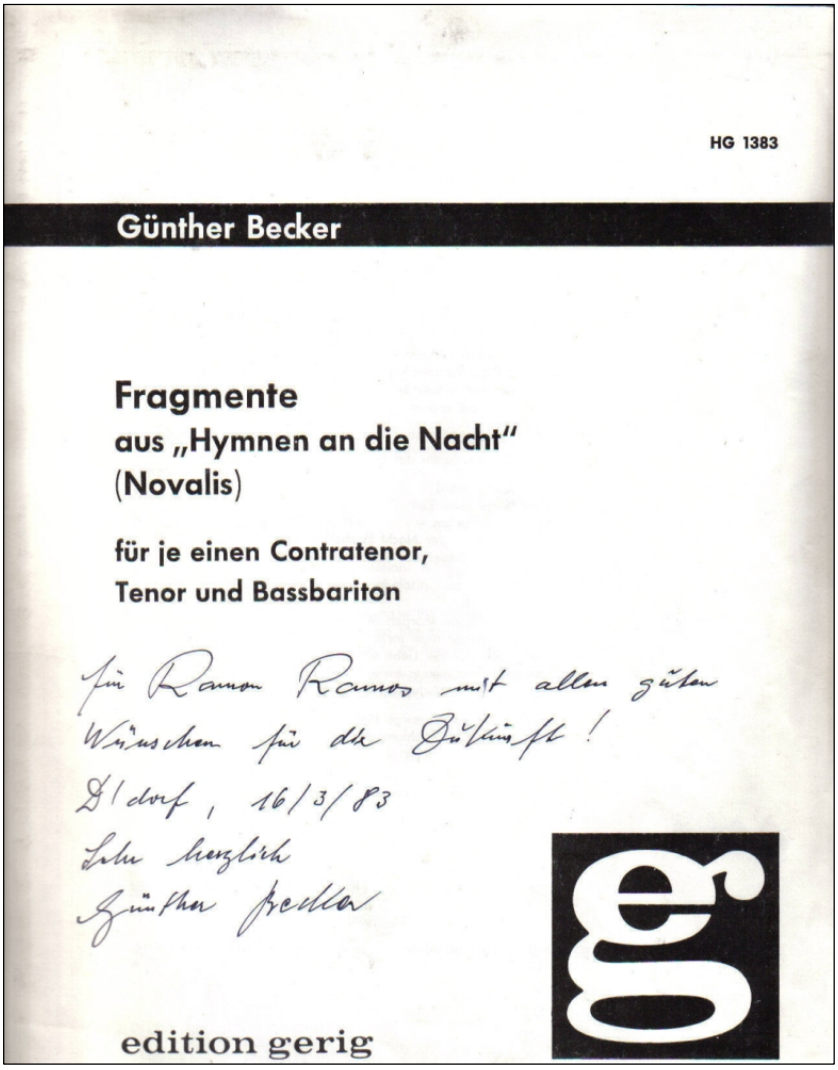
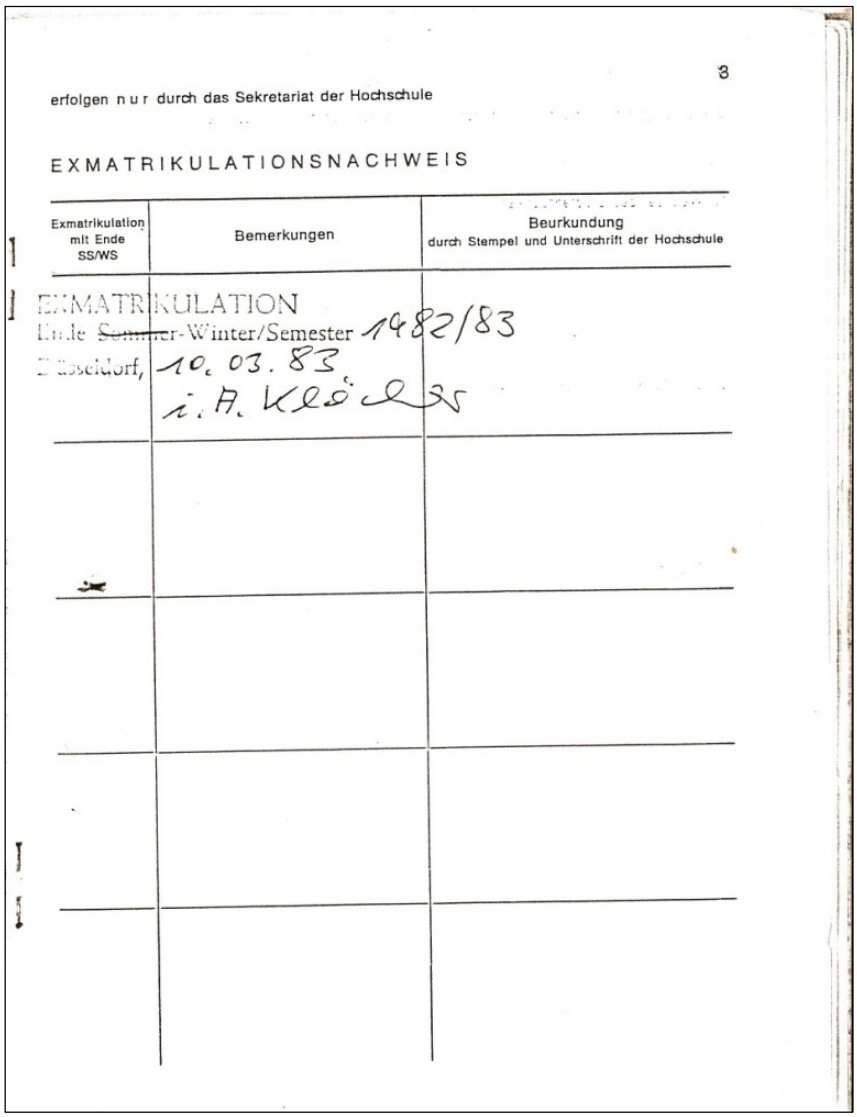


Fig. 47. *Partitura propiedad de Ramón Ramos, regalo de su profesor Günther Becker con motivo de la finalización de sus estudios en el Robert-Schumann-Institut. Con dedicatoria autografiada de Günther Becker en la que se lee:*

"für Ramon Ramos mit allen güten	*["Para Ramón Ramos con todos*
Wünschen für die Zukunft!	*los buenos deseos para el futuro!*
D'dorf, 16 / 3 / 83	*Düsseldorf, 16 / 3 / 83*
Sehr herzlich	*Muy afectuosamente*
Günther Becker"	*Günther Becker"]*

Inédita. (FAYOS, 2006: 6). ©José Miguel Fayos Jordán.

Así pues, finalmente, según consta en el libro de escolaridad de Ramón Ramos, se le dio de baja como estudiante en el *Robert-Schumann-Institut* en el semestre de invierno del curso 1982/83, concretamente el día 10 de marzo de 1983.



3

erfolgen n u r durch das Sekretariat der Hochschule

EXMATRIKULATIONSNACHWEIS

Exmatrikulation mit Ende SS/WS	Bemerkungen	Beurkundung durch Stempel und Unterschrift der Hochschule
EXMATRIKULATION Ende ~~Sommer~~-Winter/Semester 1982/83 Düsseldorf, 10. 03. 83. i. A. Kleo		

Fig. 48. *Boletín de escolaridad de Ramón Ramos Villanueva en el Robert-Schumann-Institut. Detalle del registro de finalización de matrícula. Semestre de invierno, curso 1982/83. Düsseldorf, 10·03·83.*

Inédita. ©Ramón Ramos Villanueva, cedida con autorización por sus herederos.

Con la conclusión de sus estudios y la pérdida de su condición de estudiante, la situación legal de Ramón Ramos en Alemania cambió, y como nos narra Monika Gutland, "He left Germany, because after his studies he was no longer allowed to stay there. Maybe he would have preferred to stay longer, but there was no possibility in the times before the EU went up."[168]. De este modo, pocas semanas después de la obtención del Diploma, Ramón emprendería el camino de regreso

[168] Transcripción literal de un fragmento procedente de una entrevista a Monika Gutland realizada vía mail, el 3 de mayo de 2014.

definitivo a Alginet (Valencia), su localidad natal, en donde quedaría ya instalado a partir del mes de abril de 1983[169] (ENSEMS, 2000: 30; ENSEMS, 2001: 20).

Como reflexión final a esta segunda etapa en la vida de Ramón Ramos, la vivida en Düsseldorf, destacamos la de Carlos Cruz de Castro (2012: 2), recogida en su escrito homenaje inédito:

> "[...] es innegable la importancia que para Billy [Ramón Ramos] tuvo su estancia en Düsseldorf cuya fraternal relación con Rafael fue crucial para que Billy canalizara su vocación de compositor, circunstancia de la que fui testigo y de la que doy constancia de ello.
> [...] el paso de Billy [Ramón Ramos] por Düsseldorf le dio una formación musical y una perspectiva de la música contemporánea que difícilmente se podían obtener en aquellos años de la España de 1972."

Como nota personal al respecto de su retorno a España, he de añadir que Ramón Ramos siempre nos transmitía a sus alumnos, en las distendidas conversaciones que manteníamos durante las clases de Composición en el *Conservatorio Superior de Música de Valencia* (cursos 2002-06), una reflexión que le rondaba el pensamiento y que le provocaba un conflicto interno, referente a qué hubiera sido de su carrera musical de haberse quedado y haber desarrollado su labor como compositor en Alemania. Esta reflexión y su incertidumbre le acompañarían toda su vida desde el mismo día de su regreso.

1.3.3. **Retorno** (1983-1989):

Esta tercera etapa en la vida de Ramón Ramos, comprendida entre 1983 y 1989, entre los 28 y los 35 años de edad, tiene su origen con el regreso a España, donde se preocupará durante este tiempo por integrarse en el panorama musical valenciano, al que aportará activamente su experiencia, y tratará de labrarse una posición y un futuro como compositor. Artísticamente se trata de una etapa de integración en el nuevo contexto socio-musical y de desarrollo de su actividad

[169] En la mayoría de apuntes biográficos existentes sobre Ramón Ramos se data erróneamente el año de su regreso a Valencia en 1982.

compositiva basada fundamentalmente en la importante experiencia formativa traída de Alemania.

-A partir de abril / 1983: Tras su intensa década de formación en Alemania estudiando las técnicas compositivas musicales más contemporáneas de primera mano de los compositores más relevantes del momento, a su regreso a Valencia en abril de 1983 se encontró con las dificultades para desarrollarse musicalmente en un entorno que, muy alejado del alemán y centroeuropeo, no favorecía en absoluto la creación musical contemporánea. En Valencia encontró un público y un ambiente musical muy reticente y distante con la música de vanguardia, "a lo que habría que sumar la desconfianza del público sinfónico hacia unos lenguajes y formas de expresión musicales que no comprendía" (RUVIRA, 2004: 49), y en las que precisamente Ramón Ramos se había estado intensamente formado durante su etapa en Alemania. Esta falta de interés por la música contemporánea y la falta de demanda creativa para un músico de un perfil como el suyo en la sociedad valenciana de aquel momento, le condicionaría a buscar trabajo en labores tangenciales a lo que centraba realmente su interés, la composición. De este modo, Ramón Ramos se vio condicionado a impartir clases como docente y a ejercer labores de dirección musical. Así, nada más regresar, de 1983 a 1985, aprovechando su conocimiento de la cultura y la lengua alemana, ejerció de profesor de preparación musical, nuevas tendencias compositivas y grafías musicales con niños/jóvenes en el *Deutsche Schule* [Colegio Alemán] de la ciudad de Valencia (CENTRE DRAMÀTIC, 1989: 16), haciendo valer la experiencia como docente también con niños en el *Moerser Musikschule* [Conservatorio de Moers] de su anterior etapa alemana. Pese a estas necesarias labores tangenciales, Ramón no se desalentó y tras su retorno inmediatamente siguió componiendo, dando origen a su obra ***Quasi niente*** (1983) [*H.O.* nº 30] para flauta sola, dedicada a la flautista Isa Terwiesche (Niederrhein, 1964), con quien Ramón mantuvo en Düsseldorf una especial relación de estima mutua. Compuesta el 10 de mayo de 1983, escasamente un mes después de su vuelta a Valencia, fue ésta la primera obra que Ramón Ramos compuso en España tras su regreso (GULLÉM, 1993: 6 del CD-librito).

En todo caso, la buena reputación de su producción musical desarrollada en Alemania le avalaba, y lejos de verse aislado, consiguió un rápido contacto con los núcleos musicales contemporáneos valencianos, como el *Grupo ACTUM*[170] encabezado en sus ya últimos años por Llorenç Barber; las *Juventudes Musicales de Valencia*[171], a las que fue atraído junto con otros jóvenes compositores (Rafael Mira, César Cano Forrat, Joan Cerveró Beta, Josep Ruvira) por su entonces presidente Francisco Llácer Pla[172]; o la *Asociación Valenciana de Música Contemporánea*, a la que se adscribió.

En Valencia, por aquel entonces, el punto de referencia de la música contemporánea era el recientemente creado *Festival Internacional de Música Contemporánea ENSEMS*, que inaugurado en 1979 andaba ese año 1983 por la V edición, y envuelta por entonces en importantes transformaciones, cambios de tendencia y convulsiones internas que hacían dudar de su posible continuidad en el futuro. Ramón Ramos, junto a otros jóvenes músicos y compositores valencianos pertenecientes a las *Juventudes Musicales de Valencia* –a las que se acababa de sumar–, y respaldados por la *Asociación Valenciana de Música Contemporánea* –a la que también se había adscrito recientemente–, tomaron la iniciativa y de modo entusiasta, decidido y decisivo, se constituyeron en "la primera plataforma para la continuación de Ensems. En torno a ese objetivo se anudó una amistad y una colaboración que duraron muchos años." (RUVIRA, 2004: 49). La incorporación de Ramón Ramos aportó a los *ENSEMS* de 1983 la experiencia de su formación en Alemania, y fue decisivo, junto a otros compositores que venían del extranjero como Rafael Mira, a la hora de marcar en los *ENSEMS* un cambio de línea hacia una tendencia más "academicista". Tal y como narra Joan Cerveró en una entrevista a Josep Ruvira:

---

[170] El *Grupo Actum* hace su aparición en el año 1973, de la mano de Llorenç Barber. Entre su núcleo fundacional se encuentran nombres como Josep Lluís Berenguer, A. Marín, J. Francés, X. Moreno y M. Arnaz, que formaban un grupo instrumental. Con ellos colaboraron un gran número de artistas relacionados con la música, las artes plásticas o el teatro. El grupo, que consiguió fundar una agrupación teatral, un grupo instrumental y una editora, tenía como objetivo fundacional practicar y dar a conocer la música de acción.

[171] Juventudes Musicales de España (1952) es una organización con estructura de confederación de asociaciones locales autónomas repartidas por todo el país, entre ellas la de Valencia, con el objetivo de desarrollar la formación y el interés de los jóvenes hacia la música e iniciarles en el mundo de la creatividad.

[172] Francisco Llácer Pla (Valencia, 1918-2002). Compositor y pedagogo valenciano.

> "Las personas que se fueron aglutinando posteriormente tenían una tendencia, digamos, más académica. […]. Piensa, por ejemplo, en Ramón Ramos que acababa de llegar de estudiar en Alemania; […] en general esto marcó un cambio de tendencia." (RUVIRA, 2004: 50).

De este modo Ramón Ramos, manteniendo el espíritu vital y activo que había demostrado en Alemania, con su rápida integración en las tertulias y núcleos del entorno musical contemporáneo valenciano, participó e influyó decisivamente desde un primer momento en la consolidación y desarrollo de las instituciones, sedes de la difusión cultural musical, proyectos y actividades que impulsaban la música contemporánea en Valencia, lo que le proporcionó numerosos encargos y estrenos a cargo de diversas formaciones musicales valencianas y españolas.

Ramón Ramos, pese a completar su formación en Alemania, a su vuelta a España se siguió inmediatamente preocupando por su formación como compositor, asistiendo, entre finales de junio y principios de julio de este año, al *XIV Curso Internacional "Manuel de Falla"* de Granada, a donde acude en compañía de los violinistas Pepe Enguídanos López y María Gumersinda Campos, la violonchelista María Martí Aguilar, y el compositor y compañero en las *Juventudes Musicales de Valencia* y la *Asociación Valenciana de Música Contemporánea* César Cano Forrat. Allí asistiría al curso de composición impartido por Carmelo Bernaola.

Fig. 49. *3 fotos. Granada, junio-julio de 1983. XIV Curso Internacional "Manuel de Falla".*
1ª: Arriba, de izq. a der.: César Cano, Ramón Ramos y María Gumersinda Campos.
Bajo: José Enguídanos López. En la Alhambra de Granada.
2ª: de izq. a der.: desconocida, Ramón Ramos, María Gumersinda Campos,
María Martí Aguilar, César Cano y José Enguídanos López.
3ª: de izq. a der.: José Enguídanos López, María Martí Aguilar, Ramón Ramos,
María Gumersinda Campos y César Cano. En la Alhambra de Granada.

Inéditas. Cedidas con autorización por ©María Martí Aguilar.

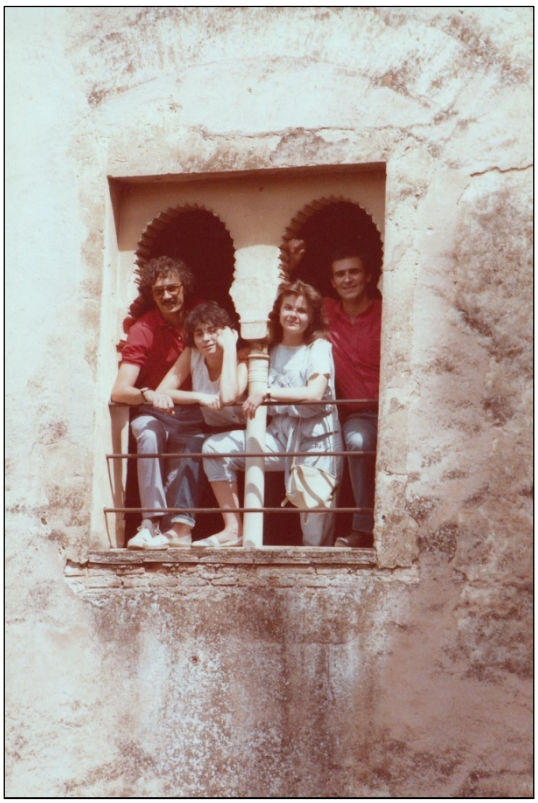


Fig. 50. *2 fotos. Granada, junio-julio de 1983. XIV Curso Internacional "Manuel de Falla".*
1ª: de izq. a der.: Ramón Ramos, María Martí Aguilar, María Gumersinda Campos y César Cano. En la Alhambra de Granada.
2ª: de izq. a der.: María Martí Aguilar, César Cano, desconocido, María Gumersinda Campos y Ramón Ramos.

Inéditas. Cedidas con autorización por ©José Enguídanos López.

Del mismo modo que inmediatamente a su regreso a España se preocupó por seguir ampliando su formación como compositor, también se preocupó por reemprender su faceta de violonchelista, incorporándose el año académico 1983-

84 a los estudios de 3º curso de Grado Elemental de violonchelo en el Conservatorio de San Esteban, con el profesor Alejandro Abad Escalambre, y coincidiendo en aquellas clases, entre otros, con María Martí Aguilar, actualmente violonchelista en la Orquesta de Valencia, y quien en conversaciones me cuenta que "Al volver de Alemania fue la época en que coincidí con él"[173] y amablemente me rememora esta época para la presente Tesis.

Entre finales de 1983 e inicios de 1984 Ramón Ramos participó también en uno de los primeros proyectos de la *Asociación Valenciana de Música Contemporánea* junto al grupo de jóvenes compositores Joan Cerveró, Josep Ruvira, Rafael Mira, Ramón Pastor y José Miguel Peñarrocha. Aquellas primeras reuniones de la asociación dieron lugar a la fundación del grupo *Ensems de Cambra de València*. Según explica Joan Cerveró,

> "[…] un núcleo de compositores intérpretes [...] deciden en 1984 la formación de un grupo que pudiera interpretar su música en el marco del encuentro [Ensems]. [...] eran Rafael Mira (piano), Joan Cerveró (percusión), José Cerveró (clarinete), Ramón Ramos (violoncello) y Gaspar Montesinos (trombón). La obvia vinculación con Ensems hizo que se bautizara el grupo con el nombre de Ensems de Cambra." (RUVIRA, 2004: 77).

El objetivo de crear esta formación fue el de reivindicar la oportunidad de mostrar su música en el marco del *VI ENSEMS Festival Internacional de Música Contemporánea de Valencia*, que se celebraba del 4 al 7 de abril de 1984, viéndose, con limitadísimos medios, condicionados a tener que interpretar ellos mismos sus propias composiciones, desempeñando simultáneamente tanto el papel de compositores como el de intérpretes.

La sinergia entusiasta creada entre aquellos jóvenes compositores, entre los que estaba Ramón Ramos, tuvo su recompensa. Citando a Joan Cerveró en una entrevista de Josep Ruvira, éste decía: "De ahí, de aquel ambiente en el que sobre todo se hablaba y que tenía cierta inquietud intelectual, surgieron todos los proyectos." (RUVIRA, 2004: 54).

[173] Datos recogidos y transcripción literal de un fragmento de las conversaciones mantenidas con María Martí Aguilar a través de Facebook, el 20 de septiembre de 2015.

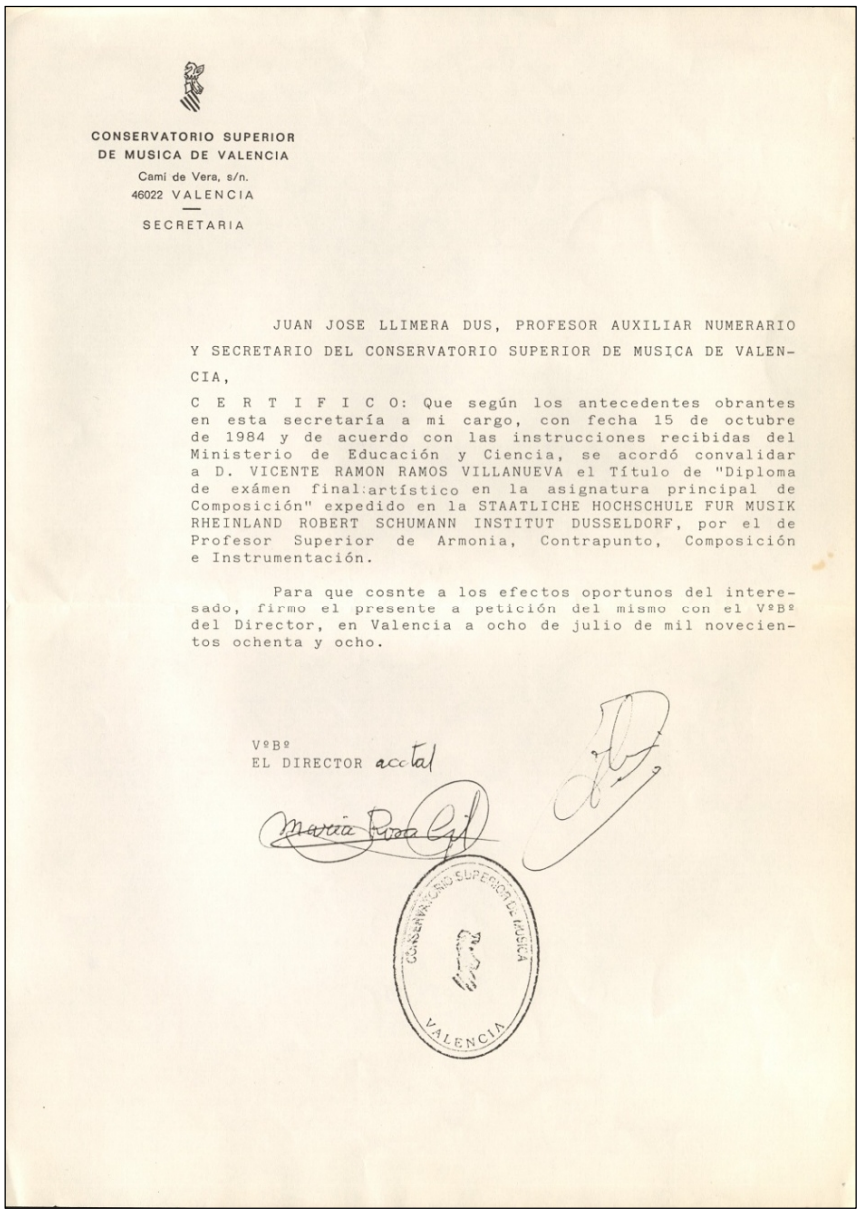
De este año cabe destacar su obra ***El Exterminador*** [percusión] (1983) [*H.O.* nº 31] para un percusionista, o ***Permutación*** ([1983]) [*H.O.* nº 34] para quinteto de viento.

-1984: El 4 de abril de 1984 debutó el *Ensems de Cambra de València*[174] en un concierto en la Sala Escalante de Valencia. Concierto en el que Ramón Ramos ejerció como instrumentista tocando su violonchelo, y en el que participó como compositor con su obra ***Llanto por una ausencia*** (1980) [*H.O.* nº 20], que entonces se estrenaba y que cerró el programa de aquel concierto inaugural en el marco de los *VI ENSEMS*.

De este año destacamos dos obras: ***Tiempo roto*** ([1984]) [*H.O.* nº 36] para cuarteto variado, ***Contra*** (1984) [*H.O.* nº 35] para dos orquestas de cámara y un percusionista.

El 15 de octubre de este año, tramitada en la secretaría del *Conservatorio Superior de Música de Valencia*, el Ministerio de Educación y Ciencia acuerda concederle a Ramón Ramos la convalidación del Título de "Diploma de examen final artístico en la asignatura principal de Composición" expedido en la *Staatliche Hochschule Fur Musik Rheinland Robert Schumann Institut Düsseldorf*, por el título equivalente en España de "Profesor Superior de Armonía, Contrapunto, Composición e Instrumentación", tal y como quedó autenticado en un certificado expedido en 1988.

[174] Este grupo cambiaría de nombre en la edición del año siguiente, pasándose a llamar en 1985 *Grup Contemporani de València*, que posteriormente en 1992 evolucionaría al *Grup Instrumental de València*, y el cual desde la edición de 2013 se denomina *Grup Instrumental*, dirigido en la actualidad por Joan Cerveró, y siendo uno de los principales y más relevantes exponentes, desde su fundación en 1984 -en la que participó Ramón Ramos- y hasta la actualidad, en la interpretación de música contemporánea en Valencia y en España, llegando a recibir el *Premio Nacional de Música* en la modalidad de interpretación, otorgado por el Ministerio de Cultura español en 2005.



CONSERVATORIO SUPERIOR
DE MUSICA DE VALENCIA
Camí de Vera, s/n.
46022 VALENCIA
SECRETARIA

JUAN JOSE LLIMERA DUS, PROFESOR AUXILIAR NUMERARIO Y SECRETARIO DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MUSICA DE VALENCIA,

C E R T I F I C O: Que según los antecedentes obrantes en esta secretaría a mi cargo, con fecha 15 de octubre de 1984 y de acuerdo con las instrucciones recibidas del Ministerio de Educación y Ciencia, se acordó convalidar a D. VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA el Título de "Diploma de exámen final artístico en la asignatura principal de Composición" expedido en la STAATLICHE HOCHSCHULE FUR MUSIK RHEINLAND ROBERT SCHUMANN INSTITUT DUSSELDORF, por el de Profesor Superior de Armonia, Contrapunto, Composición e Instrumentación.

Para que cosnte a los efectos oportunos del interesado, firmo el presente a petición del mismo con el VºBº del Director, en Valencia a ocho de julio de mil novecientos ochenta y ocho.

VºBº
EL DIRECTOR accal

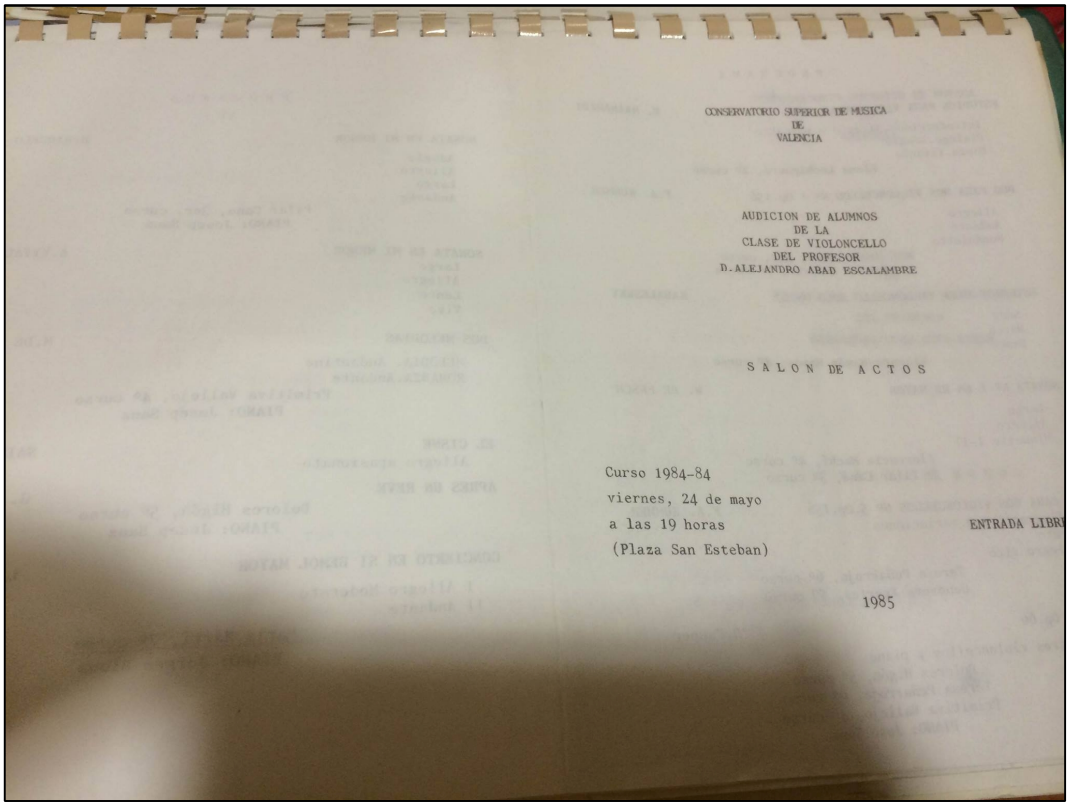
CONSERVATORIO SUPERIOR DE MUSICA VALENCIA

Fig. 51. *Certificado de convalidación española del Título alemán de Composición de Ramón Ramos, 15-10-1984. Expedido por el Conservatorio Superior de Música de Valencia en 1988.*

Inédito. ©Ramón Ramos Villanueva, cedido con autorización por sus herederos.

-1985: Con el Título Superior de Composición convalidado en España, su actividad docente en el curso 1985/86 daría un salto cualitativo decisivo, abandonando el *Deutsche Schule* (Colegio Alemán) de Valencia, para ingresar como profesor interino en el *Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia*, donde impartiría la asignatura de Formas Musicales, y donde permanecería también durante el curso siguiente, 1986/87.

Ramón Ramos seguiría también durante el curso 1984-85 con sus estudios de violonchelo en el Conservatorio de Música de Valencia situado en la emblemática plaza de "San Esteban". Fe de ello es el siguiente programa de mano –fotografiado por María Martí Aguilar[175]– de las audiciones de final de curso, en el que figura Ramón Ramos como alumno de 4º curso de violonchelo.



CONSERVATORIO SUPERIOR DE MUSICA
DE
VALENCIA

AUDICION DE ALUMNOS
DE LA
CLASE DE VIOLONCELLO
DEL PROFESOR
D. ALEJANDRO ABAD ESCALAMBRE

S A L O N D E A C T O S

Curso 1984-84
viernes, 24 de mayo
a las 19 horas
(Plaza San Esteban)

ENTRADA LIBR

1985

[175] Documento facilitado por María Martí Aguilar durante las conversaciones mantenidas a través de Facebook, el 17 de septiembre de 2015.

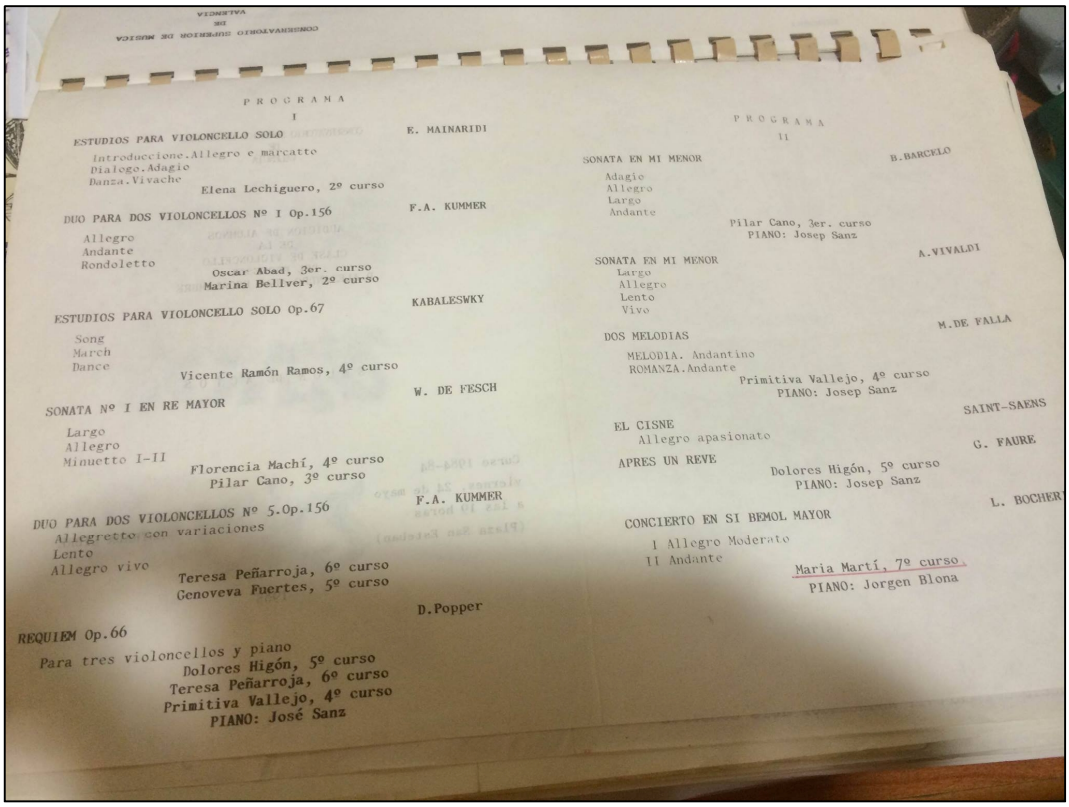


Fig. 52. *2 imágenes de un programa de mano donde figura Ramón Ramos como estudiante de violonchelo: Audición de alumnos del profesor Alejandro Abad Escalambre, Conservatorio de Música "San Esteban" de Valencia, 24 de mayo de 1985.*

Cedidas/realizadas por María Martí Aguilar.

El 1985 supondría también un salto cualitativo en la vida personal de Ramón Ramos, teniendo lugar un acontecimiento importante: el 26 de octubre de 1985 se casa con María de la Cinta Bosch Lozano, que había formado parte del grupo de amigos de siempre en Alginet, de donde también ella era natural, y con quien Ramón mantuvo una correspondencia especial durante toda su estancia en Düsseldorf. Prueba de ello son las obras de Ramón Ramos compuestas entonces: ***De las comunicaciones C.B.*** (1974) [*H.O.* nº 02] y ***Comunicación*** (1981) [*H.O.* nº 24], inspiradas en las comunicaciones por correspondencia con *C.B.* (Cinta Bosch). Tras el regreso de Ramón, formalizaron su noviazgo y luego se casaron, formando una familia que en los sucesivos años alumbraría tres hijos: Carlos (1987), Ramón (1990) y Francisco Ramos Bosch (1991), a los que trataría de inculcarles el gusto por la música, llegando estos a emprender sus estudios de piano y violonchelo, violín, y piano, respectivamente, en el *Conservatorio "Perfecto García Jornet" de Carlet*, con la ilusión futura de formar un trío de

cuerda, pero el devenir y las preferencias personales y profesionales de cada uno de ellos hicieron que se desarrollaran finalmente por caminos diferentes al de la música. Tras casarse establecieron su residencia en Alginet, primero en un piso y luego se hicieron una casa particular, donde Ramón Ramos tenía su estudio propio en el que compuso la gran mayoría de sus obras, acondicionado, como me rememora su hijo Carlos: "con su teclado, con su Mac, su mesa… que no se la podías tocar porque se la descuadrabas, con sus reglas, con su lugar para dejar el papel… la verdad que tenía un tinglado… Porque él era muy meticuloso, ¡muchísimo!. Y tú ves las obras, todo hecho a mano, hasta tenía reglas con letras… ¡La verdad es que es para enmarcar!"[176].

De 1985 destaca la composición de varias obras: ***Rien ne va plus*** (1985) [*H.O.* nº 37] para orquesta de cuerdas, estrenada en marzo este mismo año por el *Conjunto de Cuerdas del Conservatorio Real de Bruselas* (Bélgica), dirigido por Erich Feldbusch, en el marco del *IV Festival Internacional de Orquestas Jóvenes de Murcia*, festival que le encargó la obra.

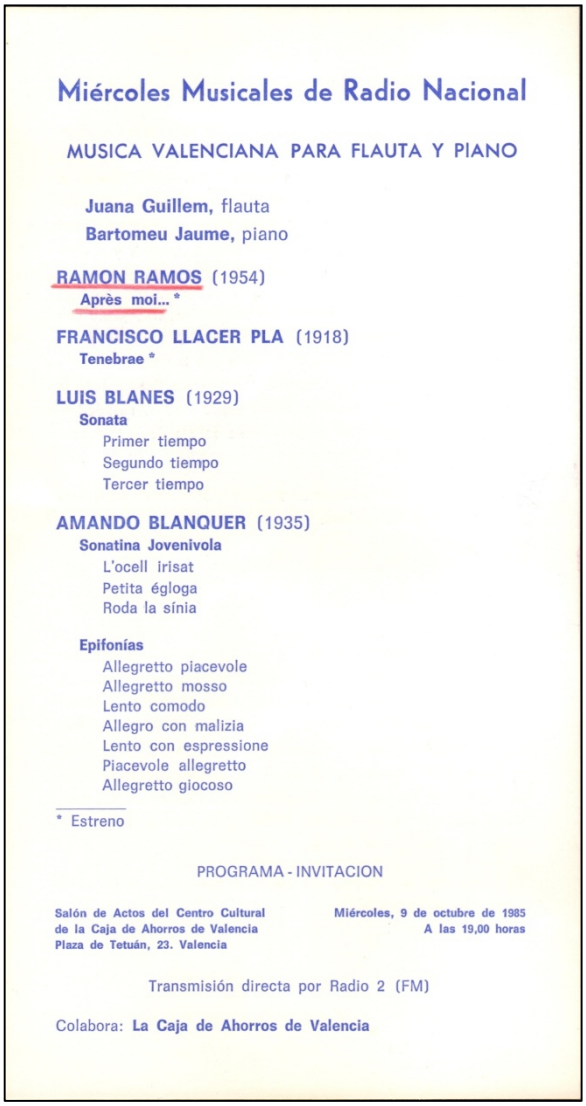
Otra obra fue ***Armagedón*** (1985) [*H.O.* nº 38] para piano solo, compuesta "Sobre unos compases iniciales escritos casi tres años antes" (CANO, 1986: 61), y estrenada el 28 de mayo de este mismo año en el mítico salón de actos del *Conservatorio "San Esteban" de Valencia*, con la interpretación del pianista mallorquín Bartomeu Jaume (1957), profesor de piano desde 1980 en el *Conservatorio Superior de Música de Valencia*. El mismo pianista la volvió a interpretar el 10 de junio en el salón de actos del Centro Cultural de la Caja de Ahorros de Valencia, en el *Ciclo de Jóvenes Intérpretes* del Año Internacional de la Juventud, dentro del Año Europeo de la Música que se celebró con distintos conciertos durante todo el año 1985. La obra resultó ser una de las más habitualmente programadas, y es claramente representativa de la fuerza que Ramón Ramos era capaz de imprimir a su música.

Y su obra para flauta y piano ***Après moi...*** (1985) [*H.O.* nº 41], estrenada en el concierto "Música valenciana para flauta y piano" dentro de los Miércoles

[176] Transcripción literal de un fragmento procedente de la entrevista mantenida con Carlos Ramos Bosch en persona, el 9 de agosto de 2013.

Musicales de Radio Nacional y transmitida en directo por Radio 2, el 9 de octubre en el salón de actos del Centro Cultural de la Caja de Ahorros de Valencia, interpretada por el dúo Joana Guillém y Bartomeu Jaume, dedicatarios de la obra, tal y como lo recuerda el pianista mallorquín en la entrevista realizada para la presente Tesis Doctoral:

> "Jo soc dedicatari, junt a la flautista Joan Guillém... mos va fer una peça, per als dos, que se diu ***Après moi...*** (1985) [*H.O.* nº 41]. Ixa està dedicà a mosatros. Ixa és de la única de la que jo soc dedicatari."[177]



Miércoles Musicales de Radio Nacional

MUSICA VALENCIANA PARA FLAUTA Y PIANO

Juana Guillem, flauta
Bartomeu Jaume, piano

RAMON RAMOS (1954)
Après moi... *

FRANCISCO LLACER PLA (1918)
Tenebrae *

LUIS BLANES (1929)
Sonata
Primer tiempo
Segundo tiempo
Tercer tiempo

AMANDO BLANQUER (1935)
Sonatina Jovenívola
L'ocell irisat
Petita égloga
Roda la sínia

Epifonías
Allegretto piacevole
Allegretto mosso
Lento comodo
Allegro con malizia
Lento con espressione
Piacevole allegretto
Allegretto giocoso

* Estreno

PROGRAMA - INVITACION

Salón de Actos del Centro Cultural de la Caja de Ahorros de Valencia Plaza de Tetuán, 23. Valencia

Miércoles, 9 de octubre de 1985 A las 19,00 horas

Transmisión directa por Radio 2 (FM)

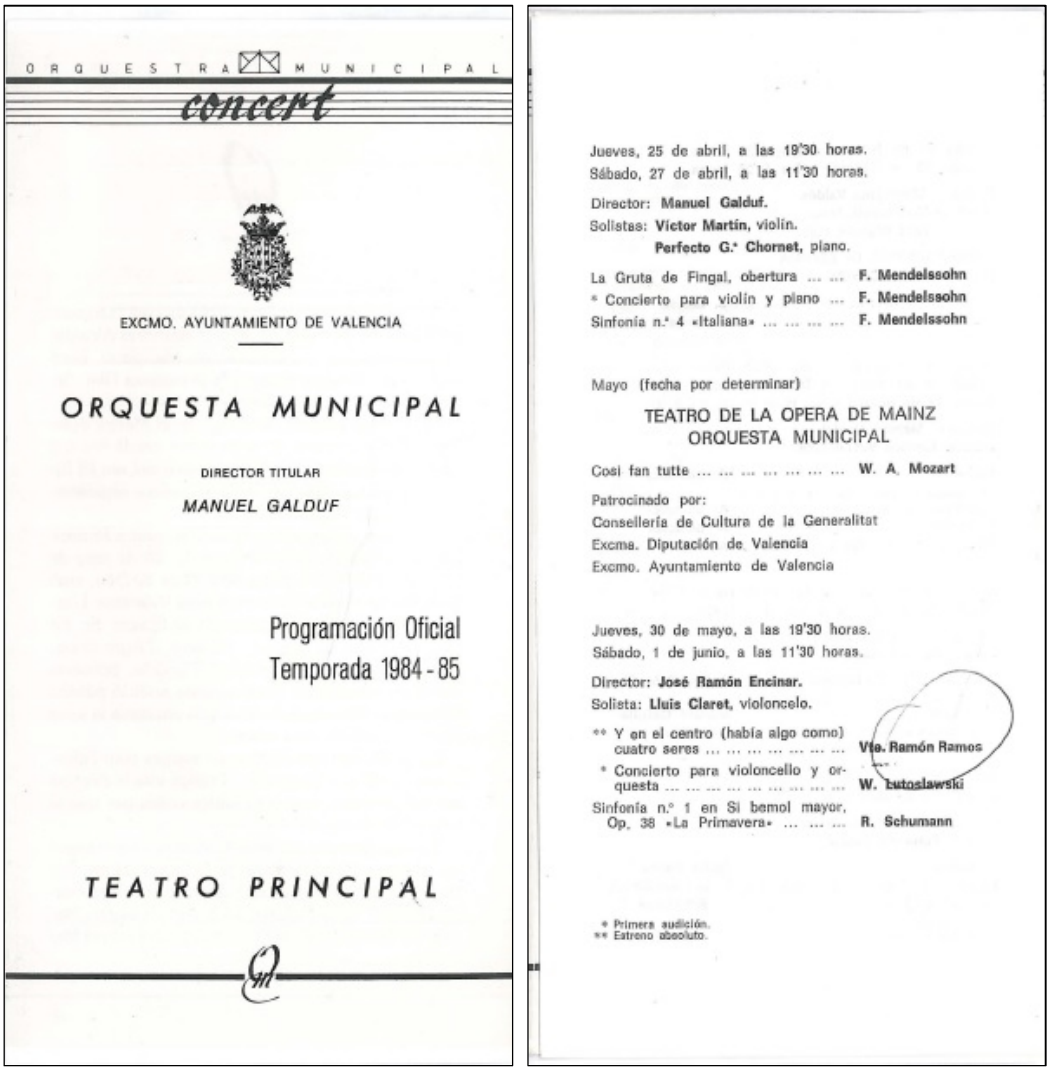
Colabora: **La Caja de Ahorros de Valencia**

Fig. 53. *Programa de mano del concierto. Miércoles Musicales de Radio Nacional. Estreno absoluto de* ***Après moi…****. 9 de octubre de 1985.*

©Radio Nacional de España. (RNE, 1985: [s.p.]).

[177] Transcripción literal de un fragmento procedente de la entrevista mantenida con Bartomeu Jaume en persona, el 13 de agosto de 2013.

También hay que destacar de este año el estreno absoluto de su obra ***Y en el centro (había algo) como cuatro seres*** (1983) [*H.O.* nº 29], compuesta pocos años antes para su examen fin de carrera en el *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf. Fue estrenada el 30 de mayo, a las 19:30h, en un concierto de temporada de la Orquesta Municipal de Valencia, dirigida por José Ramón Encinar en el Teatro Principal, y se volvió a interpretar, como era costumbre en la Orquesta Municipal de Valencia de reponer el sábado siguiente el mismo programa, el sábado 1 de junio a las 11:30h, en las mismas circunstancias que el estreno (AYUNTAMIENTO DE VALENCIA, 1984: [s.p.]).



ORQUESTA MUNICIPAL

concert

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE VALENCIA

ORQUESTA MUNICIPAL

DIRECTOR TITULAR

MANUEL GALDUF

Programación Oficial
Temporada 1984 - 85

TEATRO PRINCIPAL

Jueves, 25 de abril, a las 19'30 horas.
Sábado, 27 de abril, a las 11'30 horas.

Director: **Manuel Galduf.**
Solistas: **Víctor Martín,** violín.
Perfecto G.ª Chornet, piano.

La Gruta de Fingal, obertura ... ... **F. Mendelssohn**
* Concierto para violín y piano ... **F. Mendelssohn**
Sinfonía n.º 4 «Italiana» ... ... **F. Mendelssohn**

Mayo (fecha por determinar)

TEATRO DE LA OPERA DE MAINZ
ORQUESTA MUNICIPAL

Così fan tutte ... ... **W. A. Mozart**

Patrocinado por:
Conselleria de Cultura de la Generalitat
Excma. Diputación de Valencia
Excmo. Ayuntamiento de Valencia

Jueves, 30 de mayo, a las 19'30 horas.
Sábado, 1 de junio, a las 11'30 horas.

Director: **José Ramón Encinar.**
Solista: **Lluis Claret,** violoncelo.

** Y en el centro (había algo como) cuatro seres ... ... **Vte. Ramón Ramos**
* Concierto para violoncello y orquesta ... ... **W. Lutoslawski**
Sinfonía n.º 1 en Si bemol mayor, Op. 38 «La Primavera» ... ... **R. Schumann**

* Primera audición.
** Estreno absoluto.

Fig. 54. *Portada y detalle de la programación del programa de mano general. Orquesta Municipal de Valencia. Temporada 1984-85. Estreno absoluto de* ***Y en el centro (había algo) como cuatro seres.***

©Excmo. Ayuntamiento de Valencia. (AYUNTAMIENTO DE VALENCIA, 1984: [s.p.]).

Y el estreno absoluto de su obra ***Quasi niente*** (1983) [*H.O.* nº 30] compuesta para flauta sola nada más regresar de Alemania, coincidiendo con el citado estreno de ***Armagedón*** (1985) [*H.O.* nº 38], el 28 de mayo en el Salón de actos del *Conservatorio de Música "San Esteban" de Valencia*, a cargo de la flautista valenciana, Joana Guillém.

En el plano interpretativo, Ramón Ramos participó como violonchelista con el *Grup Contemporani de València* –anteriormente denominado *Ensems de Cambra de València*– en el concierto que abría el *VII ENSEMS Festival Internacional de Música Contemporánea de Valencia*, celebrado el día 1 de mayo en la Sala Escalante, en la interpretación de la obra *Música de agua*, del compositor Joan Cerveró.

-1986: Durante el curso 1986/87 siguió ejerciendo como profesor interino de Formas Musicales en el *Conservatorio Superior de Música de Valencia*. Su compañero y compositor César Cano le dedicó un artículo en la revista del Centro, Estudios Musicales nº 3, bajo el título "Ramón Ramos: De lo austero y sucinto" (CANO, 1986: 61-70), en el que hace un repaso analítico de las obras ***Quasi niente*** (1993) [*H.O.* nº 30] para flauta sola, y ***Armagedón*** (1985) [*H.O.* nº 38] para piano.

Este año entró en contacto también con otro compositor valenciano, Enrique Sanz-Burguete, con quien fraguaría una gran amistad, y quien en conversaciones por mail me comenta…

> "Tuve ocasión de conocer a Ramón Ramos el ya muy lejano año de 1986 a su regreso de sus estudios en Alemania. Fuimos compañeros en esos años y tuve la suerte de estrenar algunas obras en los mismos conciertos en que se interpretaban obras suyas [...]. Posteriormente fuimos compañeros en el

> Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo de Valencia en el Departamento de Composición cuando él era Catedrático."[178].

Ramón Ramos mantiene una labor activa como compositor en el marco de la música contemporánea valenciana con la puesta en concierto de algunas de sus obras, entre las cuales también se encontraban encargos y estrenos:

El jueves 27 de febrero de este año, a las 19:30h, en un concierto de temporada de la Orquesta Municipal de Valencia, dirigida por Juan Carlos Zorzi en el Teatro Principal, se volvió a poner en atril su obra ***Y en el centro (había algo) como cuatro seres*** (1983) [*H.O.* nº 29][179], obra que supuso su examen fin de carrera en el *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf. La obra, como era costumbre en la Orquesta Municipal de Valencia de reponer el sábado siguiente el mismo programa, se volvió a interpretar el sábado 1 de marzo, a las 11:30h, en las mismas circunstancias. (AYUNTAMIENTO DE VALENCIA, 1985: [s.p.]).

---

[178] Transcripción literal de un fragmento procedente de una conversación con Enrique Sanz-Burguete mantenida vía mail, el 26 de mayo de 2014, con motivo de la organización del homenaje que se le rendirá póstumamente al Ramón Ramos en Alginet el siguiente día 1 de junio de 2014.

[179] En algunas referencias de la bibliografía existente se toma erróneamente esta interpretación como el estreno absoluto de la obra, incluso así aparece en las bases de datos del Palau de la Música de Valencia y del Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM, siendo que la obra fue ya interpretada con anterioridad el 30 de mayo de 1985 por la Orquesta Municipal de Valencia, bajo la dirección de José Ramón Encinar, como ya dejamos reflejado en el año 1985 de esta biografía, aportando incluso imagen del programa de mano del concierto (véase figura nº 54).

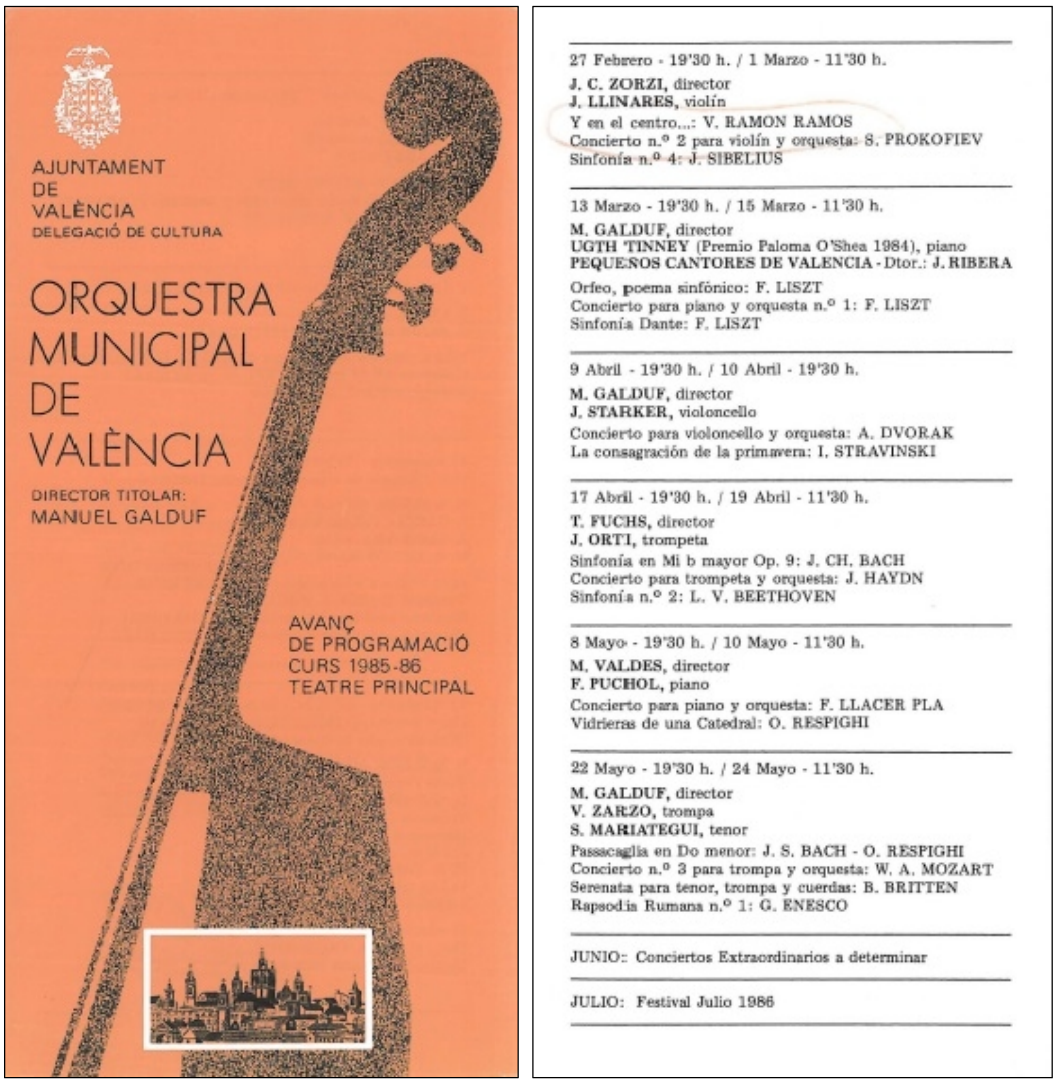


Fig. 55. *Portada y detalle de la programación del programa de mano general. Orquesta Municipal de Valencia. Temporada 1985-86. Interpretación de* ***Y en el centro (había algo) como cuatro seres****.*

©Excmo. Ayuntamiento de Valencia. (AYUNTAMIENTO DE VALENCIA, 1985: [s.p.]).

Como estrenos de obras de encargo de este año 1986 destacan ***El Exterminador***[180] [grupo] (1986) [*H.O.* nº 42] y ***Ricercare*** (1986) [*H.O.* nº 43], ambas para grupo instrumental:

[180] No confundir ésta obra con su obra homónima, ***El Exterminador*** [percusión] (1983) [*H.O.* nº 31], para un percusionista, entre las que pese a compartir título, no existe siquiera ningún parentesco musical a modo de variación, re-instrumentación, versión rectificada… etc. Este hecho de homonimia entre obras diferentes no es un caso aislado en la producción ramosiana, como podremos comprobar en su catálogo de obras, objeto también de estudio en el presente trabajo.

La primera fue estrenadas por el *Grup Contemporani de València* dirigido por Manuel Galduf, el 28 de mayo en el Centro Cultural de la Caja de Ahorros de Valencia, en el marco del *VIII ENSEMS Festival Internacional de Música Contemporánea de Valencia*, Festival que se celebró en Valencia del 19 de mayo al 13 de junio organizado por la *Asociación Valenciana de Música Contemporánea*, de la que Ramón Ramos era miembro fundador.

Fig. 56. *Programa de mano general del VIII ENSEMS.*
Estreno absoluto de ***El Exterminador*** *[grupo]. 28 de mayo de 1986.*
©Generalitat Valenciana. (ENSEMS, 1986: [s.p.]).

Y la segunda fue estrenada el 26 de noviembre en el Teatro Principal de Valencia, también por el *Grup Contemporani de València* dirigido por Manuel Galduf, en el marco de la *III Semana de Música Valenciana*.

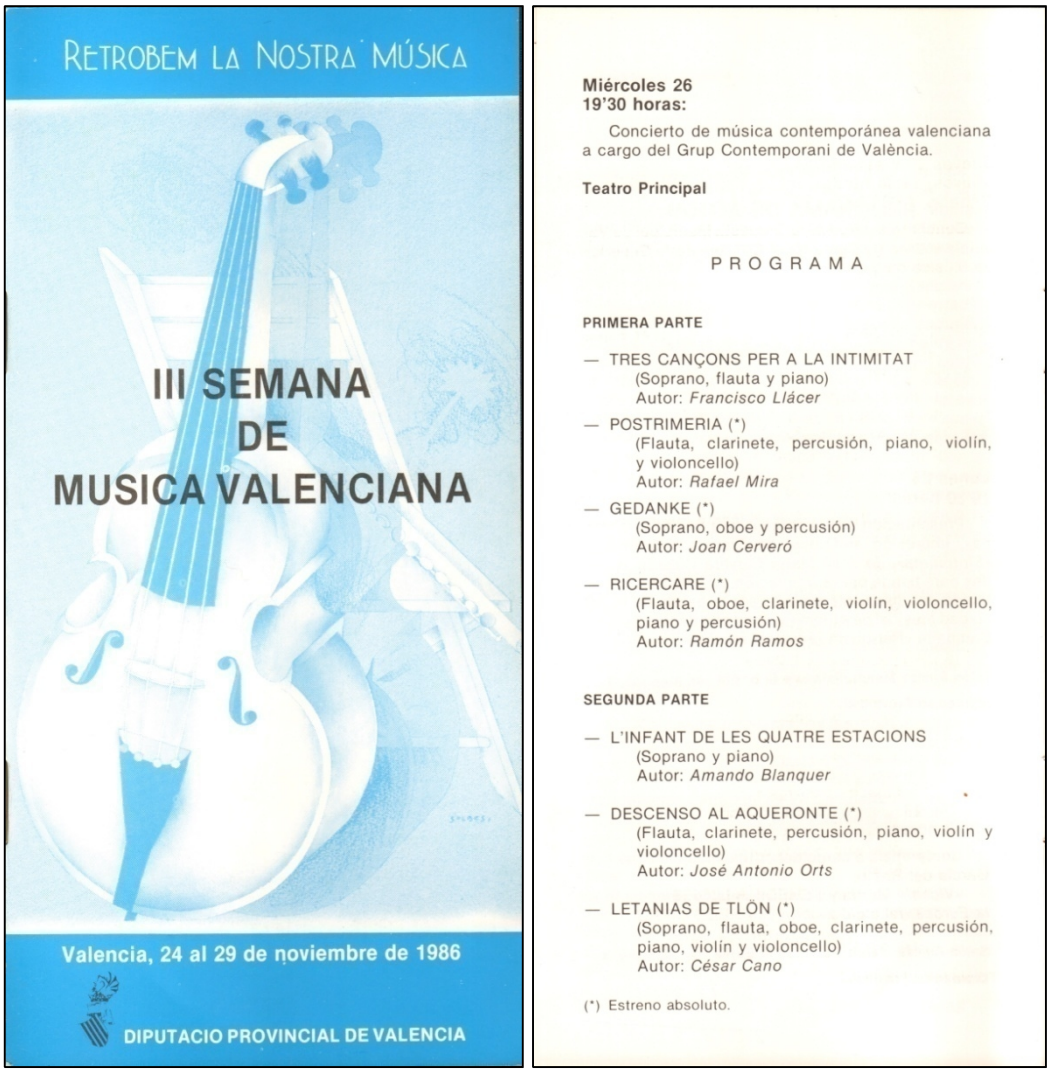


Fig. 57. *Programa de mano general de la III Semana de Música Valenciana. Estreno absoluto de* ***Ricercare****. 26 de noviembre de 1986.*

©Diputació Provincial de Valencia. (DIPUTACIÓ PROVINCIAL DE VALENCIA, 1986: [s.p.]).

El programa de mano destacaba del siguiente modo la labor de los compositores valencianos actuales más consagrados y de las nuevas generaciones, entre las que se incluía a Ramón Ramos:

> "La ocasión que nos brinda esta «*III Setmana de Música Valenciana*» para escuchar y conocer mejor a nuestros compositores actuales resulta especialmente interesante, sobre todo por su programa. Primeramente por permitirnos bucear en la obra de los compositores valencianos más consagrados, como Francisco Llácer, del que se recuperan para nuestra memoria musical parte de sus «Cançons per a la Intimitat», o Amando Blanquer, que también se ha decantado por la obra vocal, eligiendo para su interpretación «L'infant de les quatre estacions». Por otra parte, porque nos dará una muestra de la labor de nuestros más jóvenes compositores, como

> César Cano, Joan Cerveró, Rafael Mira, José Antonio Orts y Ramón Ramos, los cuales inauguran, pese a sus diferencias estilísticas, lo que con mayor propiedad que nunca puede denominarse la «nueva generación de compositores valencianos».” (DIPUTACIÓ PROVINCIAL DE VALENCIA, 1986: [s.p.]).

Tanto ***El Exterminador*** [grupo] (1986) [*H.O.* nº 42] como ***Ricercare*** (1986) [*H.O.* nº 43] supondrán dos de sus obras de música de cámara para ensemble instrumental más representativas, programadas y queridas por el autor y por el público, en las que demuestra, en la primera, la fuerza que era capaz de imprimir a su música, y en la segunda, su enorme admiración por J. S. Bach y las formas antiguas.

-1987: El 1987 empieza con una buena nueva para el matrimonio Ramos Bosch, el 17 de enero alumbran su primer hijo, que nacería en Alginet y al que llamarán Carlos.
Durante este año ejerce de director de la Banda de Música de la *Societat Artística Musical de Benifaió* (Valencia), donde únicamente pudo permanecer una temporada (SOCIETAT ARTÍSTICA, [s.f.]: en línea) debido a que el curso siguiente, 1987/88, le cambiarían de destino.

El curso académico 1987/88 Ramón Ramos es destinado al *Conservatorio Superior de Música "Oscar Esplà" de Alicante*, donde seguirá impartiendo la misma asignatura que impartía en el de Valencia, Formas Musicales, además de Armonía. Allí estará como profesor algo más de diez años, hasta el principio del curso 1997/98. Como consecuencia de este traslado de Conservatorio –del de Valencia al de Alicante– Ramón y su familia deciden trasladarse a vivir al pueblo alicantino de Aspe, para estar más próximos al nuevo centro de trabajo, quedando allí instalados para el comienzo en septiembre del curso 1987/88.

Ramón Ramos mantiene por entonces activa su labor como intérprete, y participa en octubre de este año en la *III Bienal de Producciones Culturales Juveniles de la*

Europa Mediterránea, celebrada en Barcelona, tocando el violonchelo junto al *Antiphon Ensemble*, una agrupación creada para la ocasión por Joan Cerveró para interpretar allí su música, y formada por un grupo de alumnos y profesores del Conservatorio de Alicante, entre los que estaba el saxofonista Josep Lluís Galiana (1961, Valencia).

A partir de 1987 transcurriría una época de especial relación con el *Grup Contemporani de València*, que, organizado por Enrique Sanz-Burguete y bajo la dirección musical titular de César Cano, se encargaron de retomar y reimpulsar el *Festival Internacional de Música Contemporánea de Valencia ENSEMS* en su IX edición. Ediciones atrás el festival se había venido parando y menguando sus actividades por cuestiones de presupuesto, pero gracias a este nuevo impulso retomó la intensidad en sus actividades, facilitando que a partir de este año se programaran en numerosas ocasiones obras de Ramón Ramos, que fueron reposiciones o estrenos en España, como ***Pentáfono*** (1979) [*H.O.* nº 18] –que se interpretó mucho debido a su atractiva escritura–, o ***Llanto por una ausencia*** (1980) [*H.O.* nº 20], ***Ricercare*** (1986) [*H.O.* nº 43], etc…. Este impulso ejercido por Enrique Sanz-Burguete se prolongaría hasta 1990.

De este año destacan dos estrenos: El 13 de mayo, Joan Cerveró en su labor como percusionista, estrenó en el *Palau de la música de València* la obra ***El Exterminador*** [percusión] (1983) [*H.O.* nº 31], en el marco del *IX ENSEMS*. Y el 19 de mayo a las 20h en la sala Rodrigo del *Palau de la Música de València* tuvo lugar un concierto del *Ensemble Neue Musik-Düsseldorf*, ensemble vinculado a Günther Becker y al *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf, y del que Ramón Ramos, desde de 1977, había formado parte como violonchelista durante sus años de formación en Düsseldorf, llegando a actuar por aquel entonces en varios conciertos en Alemania y Grecia. Dirigido en este concierto en España por Mark-Andrea Schlingensiepen (Bradford, 1956), también en el marco del *IX ENSEMS*, incluyó en su programación el estreno de la obra ***Konzert*** (1987) [*H.O.* nº 45] de Ramón Ramos, junto a obras de Günther Becker –profesor de Ramos–, así como obras de Isang Yun, Karlheinz Stockhausen y Arnold Schoenberg. La obra, para

orquesta de cámara, fue un encargo para la ocasión del mismo *Ensemble Neue Musik*, y Ramón Ramos la dedicó a su profesor Günther Becker en su 63º aniversario.

-1988: Ramón Ramos, instalado en el pueblo alicantino de Aspe por su interinidad en el Conservatorio de Alicante desde el presente curso 1987/88, emprendió este año una andadura como director de la Banda de Música del *Ateneo Musical "Maestro Gilabert" de Aspe* que se prolongaría durante cinco años, hasta 1992, y donde sería todo este tiempo muy querido, valorado y respetado.

De relevante importancia este año fue la magnífica interpretación de su cuarteto de cuerda ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 16], el 4 de mayo en el marco del *X ENSEMS*, en el paraninfo de la *Universitat de València*, por el prestigioso *Arditti Strig Quartet*, una agrupación camerística de una categoría extraordinaria y por entonces de las más aclamadas a nivel internacional (RUVIRA, 2004: 143).

También de éste año data uno de los encargos más extravagantes que recibió Ramón Ramos en su carrera, con el que pudo hacer gala de su versatilidad como compositor: el Music-Hall, o vodevil, titulado ***Taxi, al Rialto*** ([1988]) [*H.O.* nº 48], producida por el Centre Dramàtic del IVAECM[181] de la Generalidad Valenciana y el Ministerio de Cultura de España, y con la dirección de Antonio Díaz Zamora.

[181] Instituto Valenciano de Artes Escénicas, Cinematografía y Música.

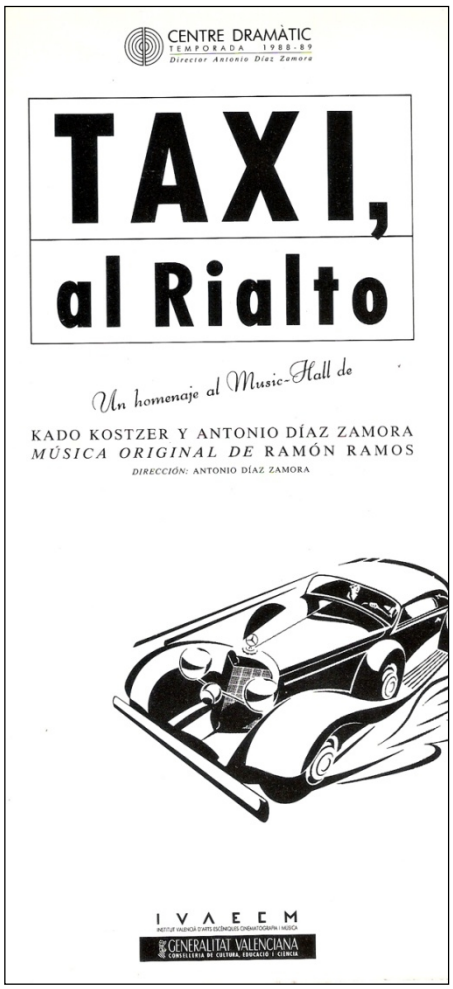


Fig. 58. *Portada del programa de mano de* ***Taxi, al Rialto***.
©Generalitat Valenciana. (CENTRE DRAMÀTIC, 1989).

La obra teatral constaba de 24 números entre música original de Ramón Ramos –11 de ellos– y arreglos realizados también por el compositor, prácticamente todos en la estética del Music-Hall con textos de Kado Kostzer: tangos, pasodobles, cabaret, canción, etc…, a excepción del 6º número original de Ramón Ramos: ***Taxi, al Rialto*** ([1988]) [*H.O.* nº 48] - Nº 6 ***Marlene en los urinarios***, compuesta para orquesta sinfónica y electrónica/cinta magnética, casi un poema sinfónico en miniatura, de una sorprendente estética expresionista, con amplio despliegue de gran número de recursos tímbricos y técnicas instrumentales extendidas que, pese al contexto musical más desenfadado donde se enmarca la pieza, viene extraordinariamente a poner sobre la mesa, sin complejos, la maestría y las tendencias estéticas e inclinaciones contemporáneas del compositor.

Según me comenta Bartomeu Jaume en entrevista[182], la parte musical, que en principio estuvo concebida enteramente para orquesta, tras algunos imprevistos e ineludibles cambios de producción, tuvo que quedar reducida instrumentalmente a un pequeño grupo musical, lo que no fue en absoluto del agrado de Ramón Ramos, pero a lo que finalmente cedió en adaptarse, quedando definitivamente configurada para voces de reparto (Ferran Rañé y Montse Guallar, como voces principales del elenco de actores-cantantes), violín (Milan Kovaric), contrabajo (Chema Urios), percusión (Joan Cerveró) y piano-dirección musical (Bartomeu Jaume), además de la reproducción del registro sonoro de los números orquestales originales de Ramón Ramos: ***Taxi, al Rialto*** ([1988]) [*H.O.* nº 48] - Nº 6 ***Marlene en los urinarios***, y Nº 7 a y c ***Follies***, que habían sido grabados previamente. Ramón Ramos narraba veladamente las contrarias circunstancias de la creación de esta obra y mostraba su sazón y su desazón al respecto, según una entrevista hallada en un recorte de prensa conservado por el compositor, descubierto durante las labores de catalogación llevadas a cabo para la presente Tesis Doctoral en el fondo de archivo personal de Ramón Ramos, en su domicilio de Alginet:

> "Pese a todos los problemas que conlleva el trabajo con un equipo tan heterogéneo, entiendo que la experiencia de «Taxi, al Rialto» ha resultado positiva. El creador musical con una formación clásica y con unas metas bien definidas, la de la constante lucha por defender las corrientes contemporáneas, tiene problemas a la hora de la colaboración con otros autores, bien sean directores teatrales, coreógrafos o escenógrafos. La música, así se cree al principio, es inamovible. Se crea una música incidental a la que debe estar supeditado el resto del espectáculo. Se compone pensando en la obra de arte, tal y cómo se piensa cuando se trata de una obra estrictamente musical, una música seria, como dirían los alemanes. El desencanto y la sensación de haber sido infiel a la partitura empieza con los problemas de tiempo, espacio o presupuesto; entonces deben remodelar todo tu trabajo, admitirlo lleno de parches. Una vez así, tu propia autoría se difumina y no te sientes muy orgulloso de él. Por esta razón creo que la música incidental para teatro no puede considerarse "strictu sensu" como

[182] Entrevista formal realizada a Bartomeu Jaume en su domicilio de Valencia, el día 13 de agosto de 2013.

parte de tu obra." (Recorte de prensa procedente del fondo de archivo personal de Ramón Ramos)[183].

MUSICA

RIEMANN MUSIK LEXIKON

Ramón Ramos: el conflicto de las pretensiones artísticas

César Cano

«Hay que trabajar la música para la escena sin considerarla un "subempleo"»

pación por la creación, que del ámbito musical más puro, del estrictamente concertístico». Para este compositor, no obstante, su reciente trabajo musical para teatro ha encerrado un gran interés: «Mi experiencia al componer la música para "El marinero" de F. Pessoa ha sido muy bonita. En primer lugar, porque en este tipo de trabajos uno se encuentra desligado de los condicionantes corporativistas del mundo musical, que son muchos; y si, como en este caso, el planteamiento de la obra me permite un amplio margen de libertad para escoger mis propios lenguajes musicales y plasmar mis propias ideas estéticas, tanto mejor. No obstante, hay que hacer muchas renuncias, tanto formales —atenerse a la sintaxis y al contenido dramático de la misma—, como otras derivadas de los aspectos de la producción de la obra —limitación de músicos, plan de ensayos, etc.—. Con todo, creo que el compositor no puede hoy soslayar ni los medios que la tecnología ha puesto a su disposición para hacer música, ni los nuevos soportes y circuitos de difusión de la misma. Estoy pensando en grabaciones, vídeos musicales y otras experiencias en las que pueden cruzarse diferentes lenguajes artísticos.»

SAZÓN Y DESAZÓN

Si se parte del parangón con la música autónoma, concertística y se aborda, además, un género teatral que bien podría llamarse ligero, los problemas son mayores. Cuando algunos géneros, hoy periclitados, como la Revista Musical, tuvieron su auge, el trabajo en el mismo era diferente, puede decirse que más natural. En la actualidad, la reinvención de un género que carece de infraestructura propia plantea mayores dificultades. En referencia a ello y a su último trabajo, el compositor Ramón Ramos explica: «Pese a todos los problemas que conlleva el trabajo con un equipo tan heterogéneo, entiendo que la experiencia de «Taxi, al Rialto» ha resultado positiva. El creador musical con una formación clásica y con unas metas bien definidas, la de la constante lucha por defender las corrientes contemporáneas, tiene problemas a la hora de la colaboración con otros autores, bien sean directores teatrales, coreógrafos o escenógrafos. La música, así se cree al principio, es inamovible. Se crea una música incidental a la que debe estar supeditado el resto del espectáculo. Se compone pensando en la obra de arte, tal y como se piensa cuando se trata de una obra estrictamente musical, una música seria, como dirían los alemanes. El desencanto y la sensación de haber sido infiel a la partitura empieza con los problemas de tiempo, espacio o presupuesto; entonces deben remodelar todo tu trabajo, admitirlo lleno de parches. Una vez así, tu propia autoría se difumina y no te sientes muy orgulloso de él. Por esta razón creo que la música incidental para teatro no puede considerarse "strictu sensu" como parte de tu obra.»

Fig. 59. *Recorte de prensa con declaraciones de Ramón Ramos sobre* ***Taxi, al Rialto****.*

Del fondo de archivo personal del compositor. 6ª sesión de consulta, 26/XI/2016.

La obra se empezó a ensayar el mes de octubre y fue estrenada a principios del siguiente año (CENTRE DRAMÀTIC, 1989: 8-12).

[183] No ha sido posible identificar la procedencia del recorte de prensa, hallado durante la 6ª sesión de consulta del fondo de archivo personal del compositor en su domicilio de Alginet (26/XI/2016), pero se considera interesante reproducirlo aquí por lo revelador del sentir de Ramón Ramos al respecto de la obra y las adversas circunstancias en torno a su composición.

-1989: El 6 de enero de 1989 se estrenó en el Teatro Rialto de Valencia el Music-Hall ***Taxi, al Rialto*** ([1988]) [*H.O.* nº 48] con música de Ramón Ramos, y permanecería en cartelera más de un mes, hasta el 12 de febrero.

De este año destaca la composición de sus siguientes obras: ***En el fondo de un beso dormido*** (1989) [*H.O.* nº 50] para voz de contralto y ensemble, encargo del *Grup Contemporani de València*. La obra fue estrenada por el propio GCV en el marco del *Taller de Música del siglo XX*, en el Aula de cultura de la CAM de Alicante, volviéndola a interpretar los días 2 y 3 de mayo a las 11:30h en una serie de conciertos didácticos en la sala Iturbi del *Palau de la Música de València*, dirigidos por César Cano y con la mezzosoprano Itxaro Mentxaca, completando el programa obras de Hans Werner Henze, Luciano Berio y George Crumb.
Y dos obras orquestales: ***Haciendo tiempo*** (1989) [*H.O.* nº 49] para orquesta sinfónica, y ***Das aufwachen des Gregor Samsa*** (1989) [*H.O.* nº 51] para orquesta de cámara. Esta última obra fue un encargo del CDMC Centro para la Difusión de la Música Contemporánea del Ministerio de Cultura, y se estrenó en concierto el 22 de septiembre de este mismo año, en cuya organización e impulso intervino muy activamente Enrique Sanz-Burguete, compañero y amigo de Ramón Ramos, quien fue el encargado de firmar el contrato con Tomás Marco por el CDMC. La obra fue interpretada por el *Grup Contemporani de València* dirigido por Manuel Galduf en el *V Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante*, festival alicantino que junto al *ENSEMS* valenciano supusieron una plataforma estable donde se difundió y apreció especialmente la música de Ramón Ramos durante toda su carrera.

1.3.4. **Madurez y consagración: 1. Alicante** (1990-1997):

Varios eventos confluirán en los próximos años que propiciarán el paso a una nueva etapa en su vida. Esta situación se prolongará realmente hasta 2007, pero el hecho de que se desarrolle en dos distintos emblemáticos emplazamientos me lleva a subdividirla en dos etapas: la cuarta etapa, comprendida entre 1990 y 1998, entre los 35 y los 43 años de edad, se desarrolla principalmente en Alicante; y la

quinta etapa, comprendida entre 1998 y 2007, entre los 43 y los 53 años de edad, se desarrolla completamente en Valencia. Ambas etapas se caracterizarán por alcanzar la madurez y por la consecución de numerosos logros profesionales, primero en Alicante y luego en Valencia, que otorgarán a la figura de Ramón Ramos una destacada relevancia en el panorama musical contemporáneo valenciano. Artísticamente se trata de una etapa en la que esta madurez propicia el inicio de una búsqueda de nuevas vías expresivas, más dirigidas hacia la libertad creativa, y en donde el autor trata de liberarse de la dependencia y el servilismo a los sistemas compositivos, en particular al serialismo dodecafónico, en beneficio de un Estructuralismo más libre.

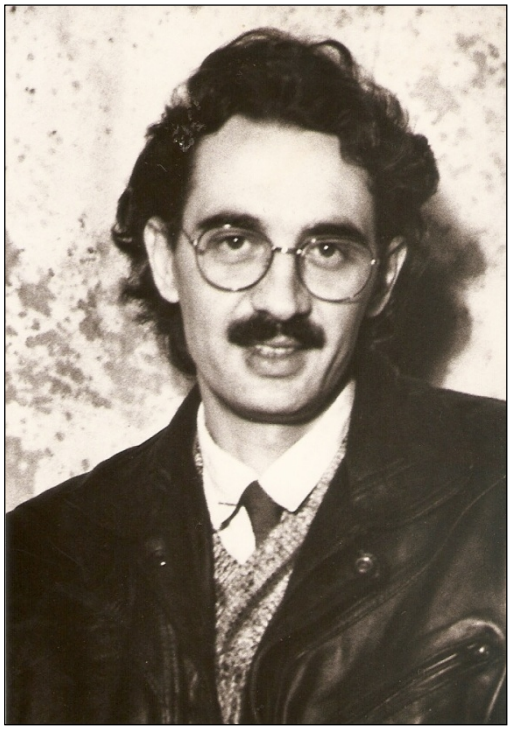


Fig. 60. *Ramón Ramos. 1990, Aspe (Alicante).*

©Ramón Ramos Villanueva, cedida con autorización por sus herederos.

-1990: La etapa se inicia el año 1990 con un hecho de gran relevancia: la obtención mediante concurso oposición, de la Cátedra de Composición, Instrumentación y Formas Musicales en el *Conservatorio Superior de Música "Oscar Esplà" de Alicante*, donde seguirá ejerciendo de profesor, pero a partir del presente curso 1990/91 en calidad de Catedrático de Composición. Como parte de

esta oposición, Ramón Ramos presentó una memoria escrita: *Oposición de Composición: Memoria 1990*, (RAMOS, 1990), –inédita, pero a la que gracias a Emilio Calandín he tenido la suerte de poder de acceder y consultar–, en la que expuso un amplio repaso a la historiografía y a la pedagogía de la composición, además de una revisión crítica y una propuesta por cursos de la programación para las asignaturas del grado superior de música de composición: formas musicales, composición y orquestación e instrumentación. En ella plasma su pensamiento personal a cerca de las estéticas históricas y sobre cómo ha de ser la educación para la materia de composición, a la vez que nos deja algún testimonio y nos transmite su experiencia como alumno en el *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf[184].

Otro hecho de gran relevancia que contribuye al inicio de esta nueva etapa de madurez y consagración es la grabación y publicación de su cuarteto de cuerda ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 16] por el prestigioso *Arditti Strig Quartet*, que lo había interpretado dos años antes en el *X ENSEMS* de Valencia. La grabación, bajo el título de *"Cinq Quatuors Espagnols"* (ARDITTI, 1990), fue publicada por la discográfica parisina Disques Montaigne, e incluía además los cuartetos de cuerda de Luis de Pablo, Rafael Ángel Mira, Tomás Marco y Cristóbal Halffter, principales figuras del panorama musical contemporáneo español del momento.

La actividad musical de Ramón Ramos se extiende también a todos los debates especializados existentes sobre composición musical, demostrando una actitud activa y comprometida. Este año asistió al *III Encuentro Internacional de Composición Musical*, que tuvo lugar en el Palau de la Música de Valencia del 13 al 15 de marzo, y organizado por el Área de Música del IVAECM[185] en colaboración con la *Asociación Valenciana de Música Contemporánea*, reunió a algunos de los más destacados musicólogos, críticos, compositores e intérpretes

[184] Su contenido hace de esta memoria una fuente interesantísima a nivel no solo biográfico, sino también a nivel dialéctico y estético musical para comprender mejor las influencias recibidas y la evolución de su lenguaje. A esta se hará debida referencia en el plano analítico de la presente Tesis Doctoral.

[185] Instituto Valenciano de Artes Escénicas, Cinematografía y Música.

del panorama musical actual para exponer y debatir la situación de la composición contemporánea. El encuentro contó con una serie de exposiciones, en las que intervinieron entre otros los compositores valencianos César Cano con su conferencia "Tránsito y crónica personal", José Evangelista con su ponencia "¿Por qué componer música monódica?", y el compositor y guitarrista catalán José Manuel Bereguer con su ponencia "Composición musical y ciencia: una vieja interacción". El Encuentro contó con la asistencia y participación de los compositores valencianos Luis Blanes, Matilde Salvador, Llorenç Barber, Rafael Mira y Ramón Ramos, además del compositor madrileño Ramón Barce, el zaragozano José Peris, la pamplonesa Teresa Catalán, el italiano Franco Donatoni o el japonés Yoshihisa Taïra, junto a los musicólogos Josep Ruvira y Emilio Casares, el pianista francés Jean-Marie Cottet, la bailarina María Helena Roqué, y la escritora Clara Garí, entre otros. En el encuentro se disfrutaron además de dos conciertos, en el primero de los cuales fue interpretada la obra de Ramón Ramos ***El Exterminador*** [grupo] (1986) [*H.O.* nº 42] por el Grup Instrumental de València dirigido por César Cano (PAPERS DE CULTURA, 1990: 23-25).

En el ámbito alicantino, se interpretaba el 29 de marzo, en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros del Mediterráneo CAM, la obra ***Rien ne va plus*** (1985) [*H.O.* nº 37], por la orquesta de cuerdas *Camerata Iuventa*, dirigida por el violinista y director Rubén Fernández García (CAM, 1990: [s.p.]), con quien Ramón Ramos había coincidido años atrás como estudiantes en el *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf.

1490 1990
QUINTO CENTENARIO CIUDAD DE ALICANTE
AYUNTAMIENTO DE ALICANTE

CONCIERTOS
para JÓVENES

CAMERATA IUVENTA

Director: Rubén Fernández García

Jueves, 29 de Marzo - 12.15 h.
Aula de Cultura **CAM**
Avenida Doctor Gadea, 1
ALICANTE

CAM
Caja de Ahorros del Mediterráneo

PROGRAMA

CONCIERTO PARA FAGOT Y CUERDAS MI ..... **A. Vivaldi**
Allegro poco. Andante. Allegro
Solista: Fernando Arminio Iglesias

CINCO PIEZAS PARA ORQUESTA DE CUERDA OP. 44 ..... **P. Hindemith**
Langsam (lento). Langsam (lento) - Schnell (rápido). Lebhaft (vivo).
Sehr Langsam (muy lento). Lebhaft (vivo)

RIEN NE VA PLUS ..... **Ramón Ramos**

SINFONÍA SIMPLE ..... **B. Britten**
Boisterous Bourré-Allegro rítmico
Playful Pizzicato-Presto Possibile
Sentimental Saraband-Poco lento e pesante
Frolicsome Pinale-Prestísimo con Fueco

Fig. 61. *Programa de mano del Concierto para jóvenes, Camerata Iuventa. 29-3-1990, Alicante. Interpretación de* ***Rien ne va plus****.*

©CAM; Ayuntamiento de Alicante. (CAM, 1990: [s.p.]).

Este año, en el seno de la familia Ramos Bosch nacería el hijo mediano, al que pondrán el nombre de su padre: Ramón.

-1991: El año 1991 será también un año clave en su consagración como compositor, gracias a las características, calidad, importancia y éxito de las obras compuestas y estrenadas este año.

Este año de éxitos comienza con el estreno absoluto, el 8 de febrero de 1991 a las 20:15h, de su obra ***Contra*** (1984) [*H.O.* nº 35] para dos orquestas y un

percusionista, por la *Orquesta Municipal de València*, dirigida por Odón Alonso en la sala Iturbi del *Palau de la Música de València*, y completando el concierto la Sinfonía nº 5 de Tchaikovsky y el Concierto para violín y orquesta nº 2 de Prokófiev.

Además, Ramos seguía como director de la Banda de Música del *Ateneo Musical "Maestro Gilabert" de Aspe*, para quienes compondría especialmente su primera obra para Banda Sinfónica, ***Passacaglia*** (1991) [*H.O.* nº 53], y quienes serían los responsables de su estreno en el mes de julio, en el *Certamen Provincial de Bandas de Crevillente*, dirigidos por su director y compositor de la obra, Ramón Ramos.

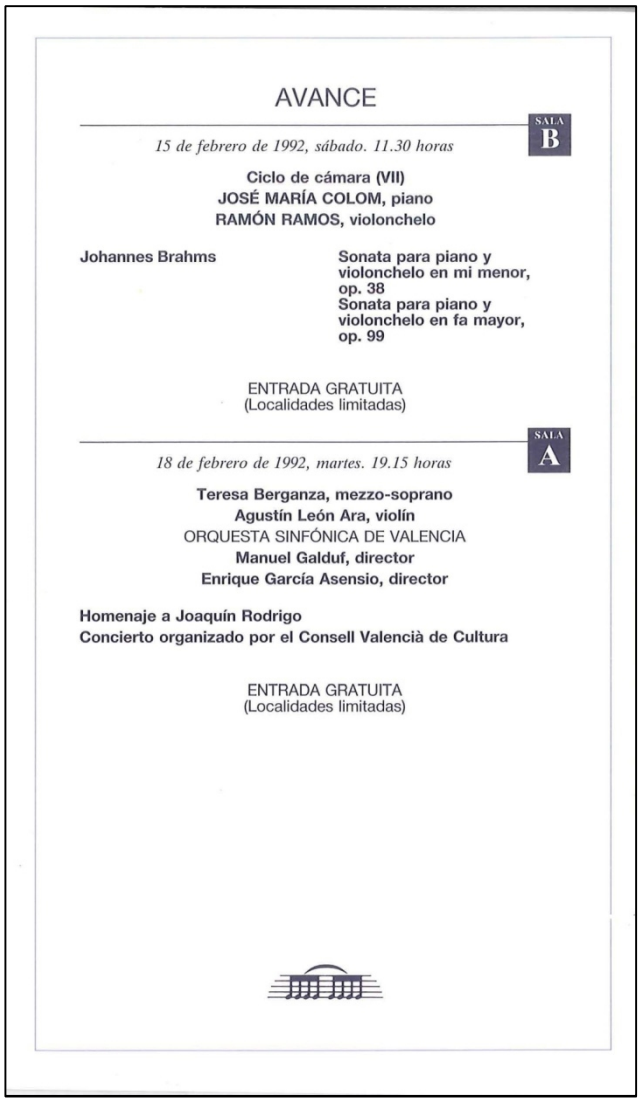
Pero sin duda, por especial y trascendente, fue este año la composición entre enero y julio de su ***Concierto para violoncello y orquesta*** (1991) [*H.O.* nº 54], obra cumbre de la producción ramosiana por la ambición de sus dimensiones y por suponer, como el propio autor reconocía, "un vuelco estético en el catálogo de su obra" (FONTCUBERTA, 2006: 17). El *Concierto* fue encargo del Área de Música del IVAECM[186], y fue estrenado el 8 de octubre de ese mismo año por la *Orquesta Municipal de València*, con la violonchelista María Mircheva, y bajo la dirección de Manuel Galduf, en la sala Iturbi del *Palau de la Música de València*, en el marco del *Concierto Extraordinario del "Dia de la Comunitat Valenciana"*. El concierto lo completaron obras de Amando Blanquer, José Serrano y Ricard Lamote de Grignon. El estreno del *Concierto* de Ramón Ramos resultó ser un éxito, como reflejó en su crónica López-Chavarri (1992: 279): "feliz maridaje de ideas y solución en la partitura [...] de Ramos, el hondo y precioso "Concierto" para cello [...], página, por cierto, que le gustó mucho a un oyente de excepción de esta audición como fue Penderecki.". El *Concierto* se programaría nuevamente con los mismos intérpretes el 26 de septiembre del año siguiente, ahora en Alicante, en el marco del *VIII Festival Internacional de Música Contemporánea*.

Y en el plano personal, este año nacerá en el seno de la familia Ramos Bosch el hijo pequeño, al que llamarán Francisco. Tras su nacimiento el matrimonio

[186] Instituto Valenciano de Artes Escénicas, Cinematografía y Música.

decidió que el domicilio familiar fuera Alginet, pensando en que, con la obtención de la Cátedra, el destino final tarde o temprano sería el Conservatorio de Valencia. De este modo su esposa Mª Cinta y sus hijos regresaron a la casa familiar de Alginet, mientras que Ramón permanecía en Alicante los días de clase y volvía a casa en Alginet los días no laborables.

-1992: Ramón Ramos se mantenía en activo como violonchelista, y prueba de ello es el concierto que ofreció el sábado 15 de febrero, en la Sala B del *Palau de la Música de València*, en el *VII Ciclo de Cámara*, junto al pianista José María Colom, interpretando las Sonatas para violonchelo y piano de Johannes Brahms en Mi menor Op. 38 y en Fa Mayor Op. 99, como se refleja en el avance de la programación del *Palau de la Música de Valencia* (1992: contraportada [s.p.]). Posteriormente Ramos iría abandonando paulatinamente su faceta de intérprete para centrarse en su labor docente y en la composición.



AVANCE

15 de febrero de 1992, sábado. 11.30 horas

SALA B

Ciclo de cámara (VII)
JOSÉ MARÍA COLOM, piano
RAMÓN RAMOS, violonchelo

Johannes Brahms

Sonata para piano y violonchelo en mi menor, op. 38
Sonata para piano y violonchelo en fa mayor, op. 99

ENTRADA GRATUITA
(Localidades limitadas)

18 de febrero de 1992, martes. 19.15 horas

SALA A

Teresa Berganza, mezzo-soprano
Agustín León Ara, violín
ORQUESTA SINFÓNICA DE VALENCIA
Manuel Galduf, director
Enrique García Asensio, director

Homenaje a Joaquín Rodrigo
Concierto organizado por el Consell Valencià de Cultura

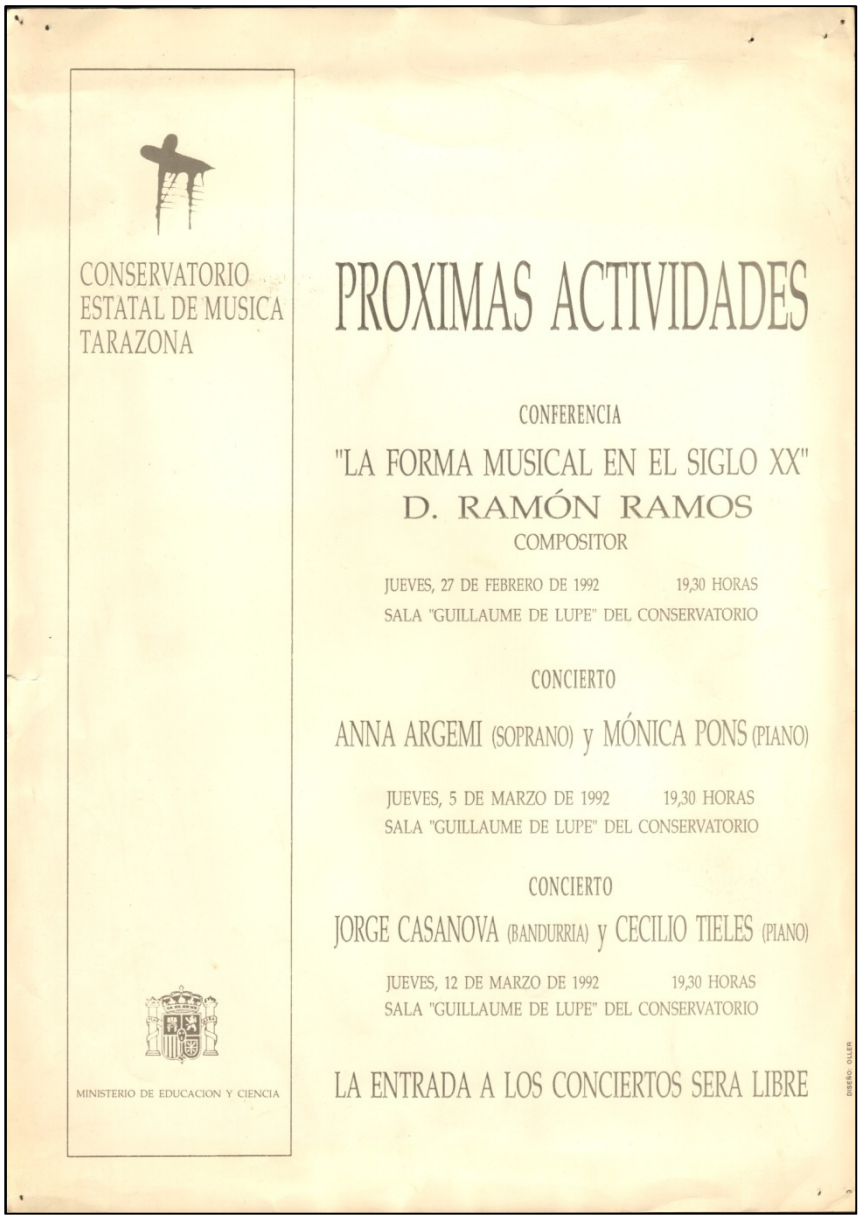
ENTRADA GRATUITA
(Localidades limitadas)

Fig. 62. *Avance de la programación, Palau de la Música de Valencia. Ramón Ramos, violonchelista.*

©Generalitat Valenciana. (PALAU DE LA MÚSICA, 1992: contraportada [s.p.]).

En su faceta como director, el año 1992 sería el último año de su andadura al frente de la Banda de Música del *Ateneo Musical "Maestro Gilabert" de Aspe*, en Alicante, en la que había permanecido cinco años desde su entrada en 1988, y donde guardarían siempre un grato recuerdo de su paso.

Y en su faceta docente, Ramón Ramos impartió este año una conferencia, el jueves 27 de febrero, en la sala "Guillaume de Lupe" del *Conservatorio Estatal de Música de Tarazona*, en Zaragoza, bajo el título "La forma musical en el siglo XX".


CONSERVATORIO
ESTATAL DE MUSICA
TARAZONA

MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA

PROXIMAS ACTIVIDADES

CONFERENCIA

"LA FORMA MUSICAL EN EL SIGLO XX"

D. RAMÓN RAMOS

COMPOSITOR

JUEVES, 27 DE FEBRERO DE 1992 19,30 HORAS

SALA "GUILLAUME DE LUPE" DEL CONSERVATORIO

CONCIERTO

ANNA ARGEMI (SOPRANO) y MÓNICA PONS (PIANO)

JUEVES, 5 DE MARZO DE 1992 19,30 HORAS

SALA "GUILLAUME DE LUPE" DEL CONSERVATORIO

CONCIERTO

JORGE CASANOVA (BANDURRIA) y CECILIO TIELES (PIANO)

JUEVES, 12 DE MARZO DE 1992 19,30 HORAS

SALA "GUILLAUME DE LUPE" DEL CONSERVATORIO

LA ENTRADA A LOS CONCIERTOS SERA LIBRE

Fig. 63. *Cartel donde se anuncia la conferencia impartida por Ramón Ramos.*

©Conservatorio Estatal de Música de Tarazona. Obtenido del fondo de archivo personal de Ramón Ramos.

De este año cabe destacar la composición de su obra ***Diferencias sobre Doktor Faustus*** (1992) [*H.O.* nº 56], encargo de la *Orquesta y Coro Nacionales de España* (OCNE) y del INAEM, que sería estrenada a comienzos del año siguiente.

-1993: En lo compositivo, el año comenzó con el estreno de su obra ***Diferencias sobre Doktor Faustus*** (1992) [*H.O.* nº 56], el 28 de enero, por el pianista Andrea

Turini y el *Trío de Arcos de Florencia*, en el marco del *XV Ciclo de Cámara y Polifonía*, en el *Auditorio Nacional de Música* de Madrid.

Su relación con el *Grup Instrumental de València* y su apoyo hacia el mismo sería este año de vital trascendencia. Desde 1991, tras tres años de apoyo institucional al GIV por parte del IVAECM y su Área de Música dirigida por el musicólogo Josep Ruvira,

> "[…] en 1993 el promotor institucional decide acabar con la actividad del grupo, declinando toda relación con los músicos y el proyecto. En estos tiempos de crisis lo único que mantuvo al GIV unido fue la confianza en el proyecto y el apoyo incondicional de los compositores que lo habían visto crecer, en especial Rafael Mira, José Antonio Orts y Ramón Ramos." (DOCE NOTAS, 2005: 141).

Tras este varapalo, el *Grup Instrumental de València* pasaría a continuar con su proyecto básicamente desde la autogestión, demandando una ampliación y perfeccionamiento total de sus componentes, así como un gran rigor en la elección del repertorio, y una ampliación de sus actividades que abarcaran disciplinas más allá de la música (ballet, teatro, cine). Esto hizo que en poco tiempo pasara a ser considerado como "un elemento imprescindible en la interpretación de la música contemporánea en Valencia, así como una herramienta de difusión de cualquier actividad creativa, necesaria en una sociedad conservadora como la valenciana." (DOCE NOTAS, 2005: 142). El vínculo de Ramón Ramos con el *Grup Instrumental de València* seguiría siendo siempre estrecho y constante, promoviendo e interpretando una buena parte del repertorio pasado y futuro del compositor. Prueba de ello es la interpretación este año de su obra ***El Exterminador*** [grupo] (1986) [*H.O.* nº 42] por el *Grup Instrumental de València* bajo la dirección de Francisco José Perales, el día 21 de febrero a las 21h, en la sala Rodrigo del *Palau de la Música de València*. Y la interpretación de su obra ***Diferencias sobre Doctor Faustus*** (1992) [*H.O.* nº 56], también por miembros del *Grup Instrumental de València*, el día 11 de mayo a las 20:15h, en la sala Rodrigo del *Palau de la Música de València*, en el marco del *XV ENSEMS*.

También destacó este año la composición de su obra ***El Tumbao*** (1993) [*H.O.* nº 59] dedicada y escrita a petición del percusionista alicantino José Vicente Pérez Ripoll[187], a quien Ramón había conocido dos años antes en el *Conservatorio Superior de Música "Oscar Esplà" de Alicante*, con quien mantendría una estrecha relación y quien influiría en el estilo compositivo de Ramón Ramos, tal y como contó el propio compositor en una conferencia sobre su música impartida en Valencia años después, en el 2000:

> "Eso es lo que intenté hacer yo a partir de conocer a un… a un instrumentista, que fue eh… José Vicente, [...] que él me decía…: "¡No, no! Tienes que hacer una obra que llegue al público". [...]. Y al final yo intenté captar lo que era… lo que quería él. [...] Él quería una obra contemporánea que eh…, por medio del filtro del intérprete, llegase al público. Y con él yo hice una obra que se… que titulé ***El Tumbao***[188], [...] para un percusionista, que se ha *tocao* mucho…"[189]

Comentario que viene a confirmar Josep Vicent en su entrevista para la presente Tesis Doctoral:

> "És una relació intensa. Jo passe una etapa amb Ramón Ramos, al costat de Ramón Ramos. Va des del '91 fins al 2004. Una etapa molt intensa junts on jo impulse tot lo que puc la seua música. Intente que es faça... i això de vegades es reflectix en una obra en concret, i també reflectit en un esperit concret, també en una estètica... Ni ha un antes i un després... Òbviament en la seua relació en la percussió, clarament, com en la seua relació amb la orquestra també... sobre tot en el ritme. Per que ell ve d'una escola molt alemanya on ni han diferents equilibris en la piràmide de valors, no?"[190]

José Vicente estrenó ***El Tumbao*** (1993) [*H.O.* nº 59] el 9 de mayo a las 20:15h en la sala Rodrigo del *Palau de la Música de València*, en un concierto en solitario del percusionista alicantino, en el marco del *XV ENSEMS Festival Internacional de Música Contemporánea de Valencia*.

---

[187] También conocido actualmente como Josep Vicent.

[188] ***El Tumbao*** (1993) [*H.O.* nº 59].

[189] 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. Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000*, de la presente Tesis Doctoral.

[190] Transcripción literal de un fragmento de la entrevista realizada a Josep Vicent con motivo de la presente Tesis Doctoral, vía telefónica, el 29 de agosto de 2013.

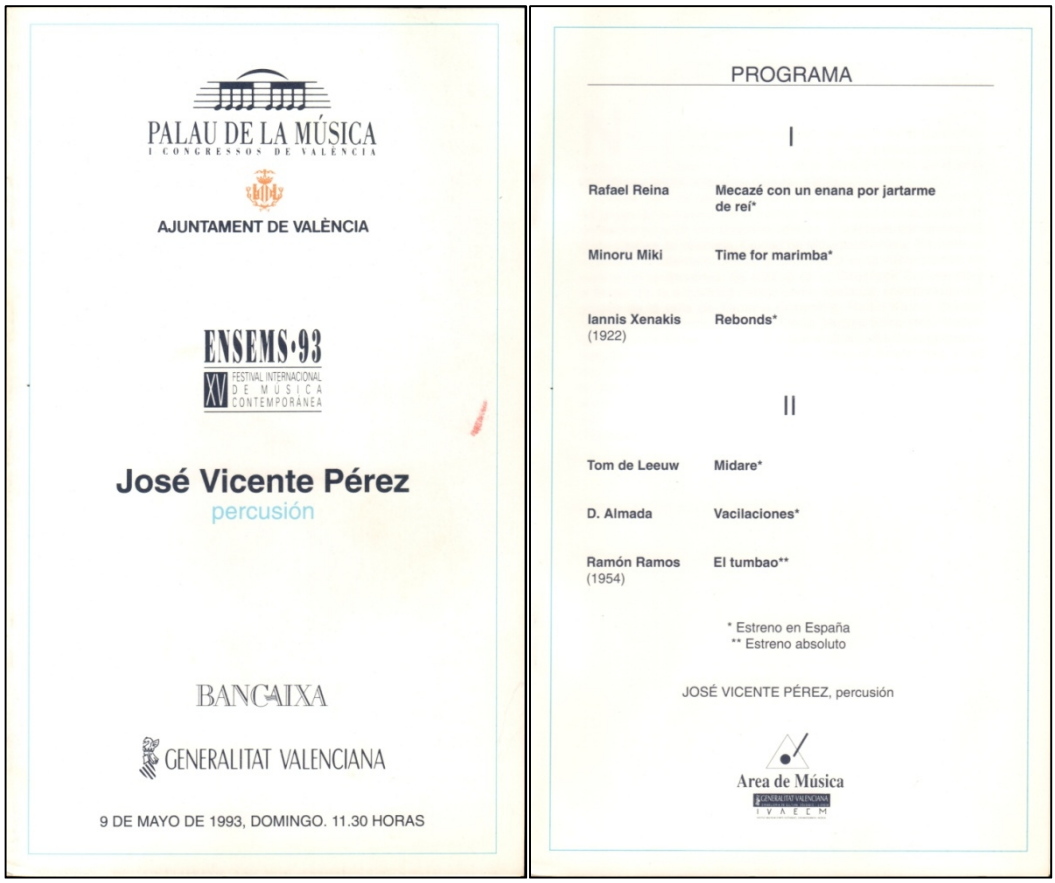


Fig. 64. *Programa de mano del Concierto, ENSEMS·93, en el Palau de la Música de Valencia. Estreno absoluto de* ***El Tumbao****. 9 de mayo de 1993.*

©Generalitat Valenciana. (ENSEMS, 1993a: [s.p.]).

Pocas semanas después de su estreno en el *Palau de la Música de Valencia*, José Vicente volvería a interpretar ***El Tumbao*** (1993) [*H.O.* nº 59] en el marco del "Homenatge de La Forest d'Arana a Joan Brossa celebrat al Café Lisboa (c/ Cavallers 35 de València) la nit del dimarts 29 de juny de 1993 com a tancament dels dimarts literaris de l'Arana curs 1993." (FOREST D'ARANA, 2011: en línea), acto al que fue invitado Ramón Ramos.

Fig. 65. *29 de junio de 1993. 6 fotos del acto de homenaje de La Forest d'Arana a Joan Brossa.*
1ª y 2ª: Josep Vicent Pérez Ripoll interpretando ***El Tumbao*** *de Ramón Ramos.*
3ª: Josep Vicent saludando a Joan Brossa. 4ª: Ramón Ramos saludando a Joan Brossa.
5ª: de izq. a der.: Francesc Collado, Gracel Meneu, Ramón Ramos y Josep Vicent.
6ª: de izq. a der.: Francesc Collado, Joan Brossa, Gracel Meneu y Ramón Ramos.

Inéditas. Fotos de ©Manel Jesús-Maria Romero.
Cedidas con autorización por Francesc Collado y La Forest d'Arana.

Con el tiempo, ***El Tumbao*** (1993) [*H.O.* nº 59] se convertiría para el público en una de las obras más admiradas, apreciadas y populares de Ramón Ramos. En palabras de Josep Vicent, en entrevista para la presente Tesis Doctoral, nos recuerda las circunstancias del nacimiento de la obra y la importancia que supuso para ambos:

> "*El Tumbao* és molt important, jo crec, en la vida de Ramón, molt important també per a mi, i és molt important el procés compositiu al voltant de l'obra, perquè és un procés totalment empíric. En aquella època jo feia molta música de Xenakis també, i ni havia un punt de unió entre els nostres oïts, una mica més llatins, sons mediterranis, si vols dir-li, i una música més estructural i estocàstica del mestre Xenakis. I jo li parle a Ramón d'aquet punt, no? I

> muntem, de fet, els set-ups que en aquella època jo utilitzava. En el món de la percussió jo he impulsat molt la construcció d'un determinat set-up que fos d'alguna manera estable, com el piano diguem, no? Es a dir, que un percussionista pogués col·locar-se enfront del seu set-up i tindre una memòria muscular d'un instrument que, malgrat que està format per molts instruments diversos, sempre fos, d'alguna manera estructural, similar, que et permitix treballar en més agilitat el instrument, no? I llavors, el set-up del Ramón, d'*El Tumbao,* te una base molt similar als set-ups que jo muntava en l'època per al Xenakis, val? I sobre el set-up es fa la composició de l'obra, i sobre el set-up juguem conjuntament fins que apareix una sèrie de cèl·lules que després Ramón construix amb aquesta estructura Fibonacci per darrere de l'obra. [...]. I també Ramón em diu, "toca", no?, entonces jo vaig tocar, vaig tocar alguna cosa contemporània, vaig tocar al mateix set-up i li vaig fer veure que era un set-up molt multidisciplinari on se pot reunir... pues podies tindre referències folklòriques, com si mires be en la partitura ni ha realment *tumbao* llatí, *tumbao* es un ritme llatí, eh? I és un procés, ja et dic, empíric, no?, on ell, sobre el set-up, pren notes i a partir d'ahí comença el treball.
>
> *El Tumbao* és un obra que vam disfrutar molt els dos, ell també. Quan tenia una activitat així important, que ni havia que tocar davant d'un escriptor important[191], pues... "Josep, t'importaria tocar *El Tumbao*?", "-No, no, perfecte! Ho fem.". Ell es sentia molt unit a l'obra, no? I jo també. [...]. I, de fet, això obrí un muntó de converses de altres obres de futur, no?. I una mica, amb el mateix llenguatge, perquè si et fixes, *El Tumbao* no te res a veure en el llenguatge anterior de Ramón, un llenguatge que descobrim en aquell moment, no? I amb el mateix llenguatge comencem a pensar en altres projectes."[192]

Desde entonces, Josep Vicent mantendría una íntima relación artística y de amistad con Ramón Ramos que impulsaría la composición de varias obras durante los próximos años.

En lo docente y divulgacional, Ramos participó con su ponencia titulada *"Análisis de la obra de Esplá"* en el Simposio de 32 ponencias ofrecido por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) durante el mes de mayo

---

[191] En referencia a la vez que la interpretó en el *Homenatge de La Forest d'Arana a Joan Brossa* celebrado el 29 de junio de 1993, anteriormente descrito.

[192] Transcripción literal de un fragmento de la entrevista realizada a Josep Vicent con motivo de la presente Tesis Doctoral, vía telefónica, el 29 de agosto de 2013.

en Alicante, bajo el título *"Oscar Esplá y la música de su tiempo"*, consagrado a la figura del compositor alicantino (RAMOS, 1996: 139-141).

Tras haber concluido el pasado año su andadura como director en la Banda de Aspe, en 1993 Ramos entró como director al cargo de la *Banda Santa Cecilia de Elda* (Alicante), donde permaneció como interino únicamente durante este año.

En lo personal, este año Ramón Ramos despidió a su madre Amalia Villanueva García, que falleció el 21 de abril, a la edad de 71 años.

A finales de 1993, para el curso 1993/94 decidió cambiar de alojamiento, y para reducir gastos compartió un chalet en Alicante con el Catedrático de Armonía Gregorio Jiménez[193], compañero de Ramón Ramos en el *Conservatorio Superior de Música "Oscar Esplà" de Alicante* desde hacía cuatro años.

-1994: De aquel curso 1993/94 que compartieron estrechamente, me cuenta Gregorio Jiménez en conversaciones, que muchas veces los largos tiempos muertos de las horas extras asignadas a las tutorías en las que no se les presentaba nada que atender, los aprovechaban para charlar tendidamente sobre música o incluso para componer juntos por puro divertimento. Así surgió, según recuerda Gregorio Jiménez, una obra[194] de autoría compartida, sin título, para piano a cuatro manos, que consistía en que cada uno componía libremente su parte, con el único factor en común del compás en 5/8, y que luego, cada uno con su propia parte, la interpretaban juntos en un piano a cuatro manos. Terminado aquel curso, Ramón Ramos regresó a Valencia para residir con su familia en su casa de Alginet, y Gregorio Jiménez se trasladó al *Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia* sin por ello perder el contacto con Ramón Ramos,

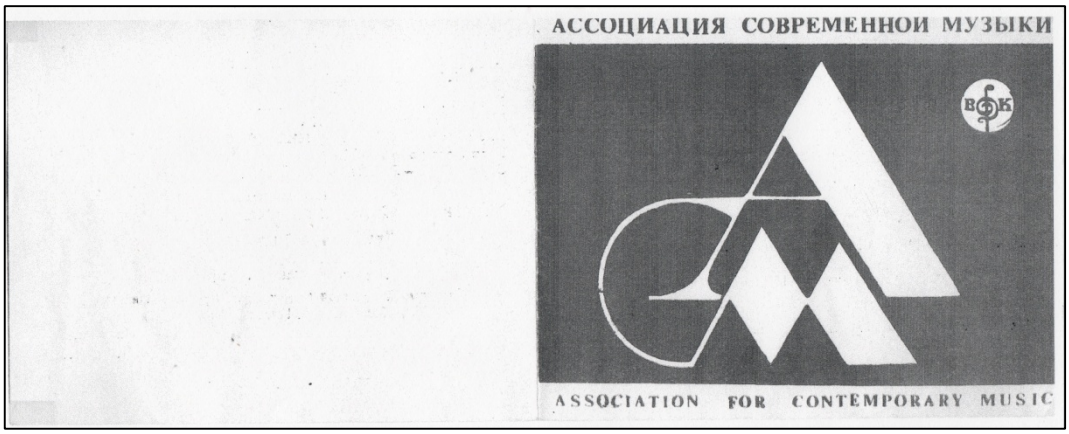
[193] Compositor y pedagogo valenciano. El año 1990 consiguió la cátedra de Armonía mediante concurso oposición, estando destinado hasta el año 1994 en el Conservatorio *Superior de Música "Oscar Esplá" de Alicante* y desde el curso 94-95 ha pertenecido ininterrumpidamente al claustro de profesores del *Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo de Valencia*.

[194] La obra no fue estrenada, y en la actualidad se encuentra sin localizar.

con quien volvería a coincidir cuatro años más tarde, ésta vez en el Conservatorio de Valencia. Fue este un curso de una muy intensa convivencia, que forjó una estrecha relación de aprecio mutuo y una fuerte amistad entre ambos que duraría toda la vida.

En el plano compositivo destaca este año la composición de su obra para piano solo: ***Touché*** (1994) [*H.O.* nº 60].

Respecto a la interpretación de sus obras, el año comenzó musicalmente con una ocasión extraordinaria, un concierto en Rusia, en la ciudad de Moscú, al que Ramón Ramos tuvo la oportunidad de asistir junto al resto de compositores del programa. El concierto, impulsado y organizado por el compositor argelino-valenciano Rafael Mira, reunió obras de aquel grupo de compositores valencianos al que Ramón Ramos se unió nada más regresar de Alemania, que en los inicios de la década de los '80 se aunaron en torno a las *Juventudes Musicales de Valencia* y que en 1983 crea la *Asociación Valenciana de Música Contemporánea* y funda el grupo instrumental *Ensems de Cambra*. Bajo el título "НОВЕЙШАЯ МУЗЫКА ИСПАНИИ" ["Música actual en España"], con el soporte de la Ассоциация Современной Музыки [Asociación de Música Contemporánea], el concierto se celebró el 28 de enero en la Московский Дом композиторов [Casa de Compositores de Moscú], situada en el centro de la ciudad rusa, cerca del Kremlin. El МОСКОВСКИЙ АНСАМБЛЬ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ [Moscow Contemporary Music Ensemble] dirigido por Alexei Vinogradov interpretó la obra de Ramón Ramos ***Das aufwachen des Gregor Samsa*** (1989) [*H.O.* nº 51], junto al resto de obras de los compositores valencianos que se pueden ver a continuación en el programa de mano del concierto (ACM, 1994), y que posteriormente se traduce al español:



Московский Дом композиторов

и

Ассоциация Современной Музыки

приглашают Вас

в пятницу, 28 января 1994 г.

на КОНЦЕРТ

„НОВЕЙШАЯ МУЗЫКА ИСПАНИИ"

В концерте принимают участие испанские композиторы

Начало в 18 час. 30 мин.

Наш адрес: ул. Неждановой, 8/10 или Огарева, 13

Программа

Рафаель Мира — ВЕЧНОЕ ДВИЖЕНИЕ
Сезар Кано — GLASPERLENSPIEL-II
Хосе Антонио Ортс — POLIEDRICA
Эмилио Каландин — ZAPPING
Рамон Рамос — ПРОБУЖДЕНИЕ ГРЕГОРА СОМСА
Хуан Церверо — VARIDIS
Энрике Санс — ЗАТИХАЮЩИЙ ГОЛОС

Исполнитель:

МОСКОВСКИЙ АНСАМБЛЬ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ

Художественный руководитель — **Юрий Каспаров**

Дирижер — **Алексей Виноградов**

Солисты: **В. Лукьянов** (скрипка), **Л. Мурина** (скрипка), **С. Дубов** (альт), **А. Готгельф** (виолончель)

Fig. 66. *Programa de mano del concierto en Moscú, 28 de enero de 1994.*

Cedido por Emilio Calandín. (ACM, 1994: [s.p.]).

"CASA DE COMPOSITORES DE MOSCÚ

Y

ASOCIACIÓN DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA

LES INVITAN

VIERNES, 28 DE ENERO 1994

AL CONCIERTO

"MÚSICA ACTUAL EN ESPAÑA"

EL CONCIERTO CONTARÁ CON LA

PARTICIPACIÓN DE COMPOSITORES ESPAÑOLES

A PARTIR DE LAS 18 HORAS. 30 MIN.

NUESTRA DIRECCIÓN: C/NEJDANOVA, 8/10 O

OGAREV, 13

Programa

Rafael Mira - MOVIMIENTO PERPETUO

César Cano - GLASPERLENSPIEL-II

José Antonio Orts - POLIÉDRICA

Emilio Calandín - ZAPPING

Ramón Ramos - DAS AUFWACHEN DES

GREGOR SAMSA

Joan Cerveró -VARIDIS

Enrique Sanz - LA VOZ PERDIDA

Artistas:

MOSCOW CONTEMPORARY MUSIC

ENSEMBLE

Director artístico –

Yuri Kasparov

Director – Alexei Vinogradov

Solistas: C. Lukyanov (violín), L. Muri (violín), S. Oaks (viola), A. Gotgelf (violonchelo)"[195]

También destacan este año: El estreno absoluto de su obra ***Gestalt*** (1987) [*H.O.* nº 46], siete años después de su composición, el día 11 de mayo a las 20:15h en la sala Rodrigo del *Palau de la Música de València*, por el *Grup Instrumental de València* dirigido por José Ramón Encinar. Su obra ***Passacaglia*** (1991) [*H.O.* nº 53] se interpreta el día 12 de julio en el prestigioso *Certamen Internacional de Bandas de Música Ciudad de Valencia*, por la Banda de la *Unió Artística Musical de Villamarxant*, dirigida por Julio Martínez García, con la que obtuvieron el 1º premio. Y la grabación y publicación de su obra ***El Tumbao*** (1993) [*H.O.* nº 59] por el percusionista Josep Vicent en su CD *"José Vicente: Percusión fin de siglo"* (VICENTE, 1994).

[195] Traducción del ruso del programa de mano del concierto en Moscú, 28 de enero de 1994 (ACM, 1994: [s.p.]).

Además de su actividad musical, compositiva y docente, Ramón Ramos participaba también activamente en los foros de debate artístico-musical, formando este año parte de…

> "[…] la celebración de una mesa redonda que, bajo el título *L'intèrpret davant la música contemporània*, tuvo lugar el 25 de octubre de 1994 en el Club Diario Levante. El debate contó con la participación de Manuel Galduf (director titular de la Orquesta de València), Javier Darias (compositor y director del Conservatori de Música i Dansa d'Alcoi), Bertomeu Jaume (pianista y profesor de piano en el Conservatori Superior de Música d'Alacant), Ramón Ramos (compositor y catedrático de Composición en el Conservatori Superior de Música d'Alacant) y moderado por el crítico musical Josep Lluís Galiana." (GALIANA, 2014: 39).

Fig. 67. *Tarjeta-anuncio de la mesa redonda.*

©Club Diario Levante.

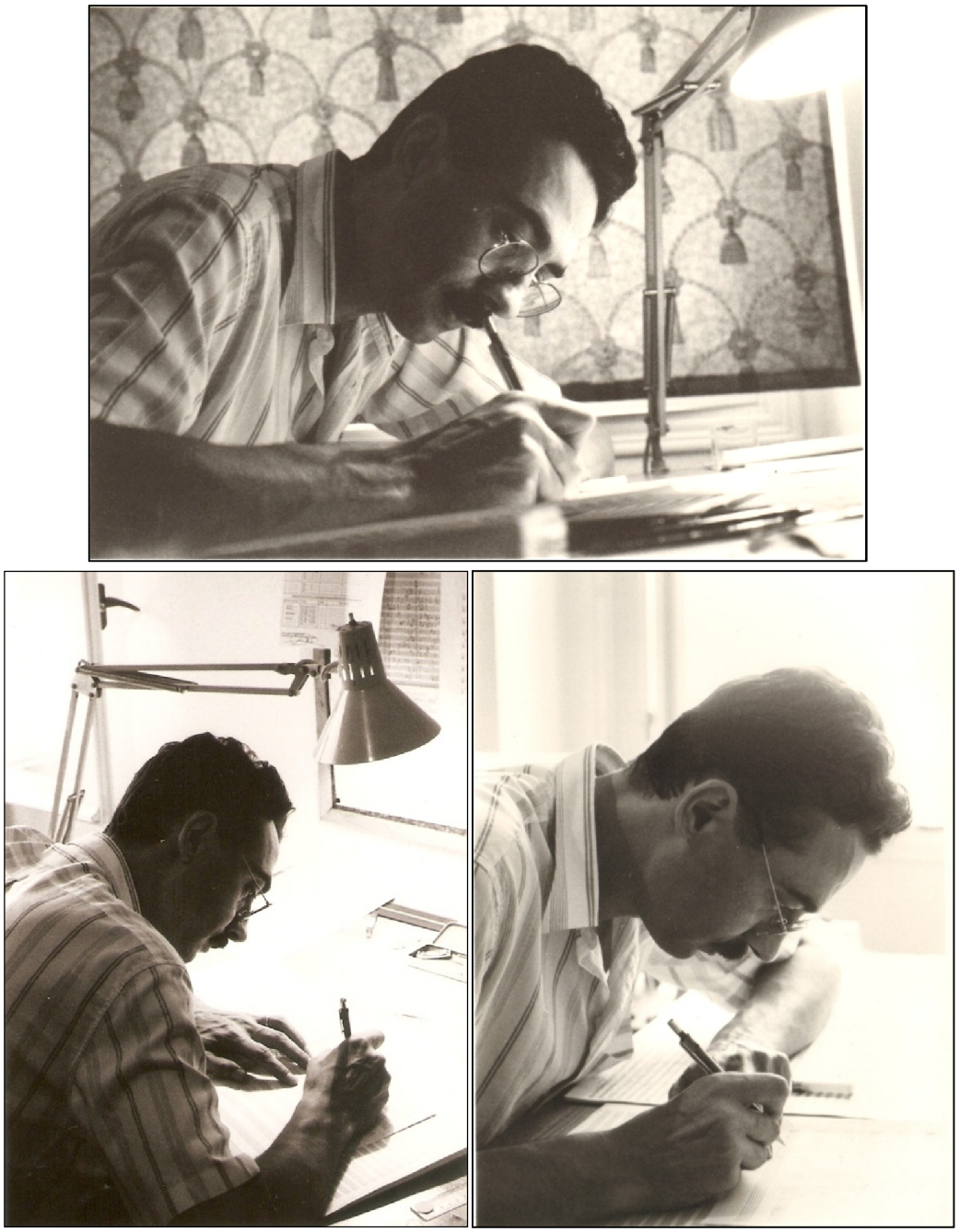


Fig. 68. *3 fotografías de Ramón Ramos componiendo. 1994, en Alginet, C/San Vicente, 16.*
Inédita. ©Ramón Ramos Villanueva, cedida con autorización por sus herederos.

-1995: De este año destaca la composición de su obra para Banda Sinfónica ***En un vasto dominio*** (1995) [*H.O.* nº 62], que sería estrenada en julio de este mismo año por la Banda de la *Unió Artística Musical de Villamarxant*, dirigida por Julio Martínez García en el prestigioso *Certamen Internacional de Bandas de Música Ciudad de Valencia*, con la que obtuvieron el 2º premio.

El 7 de octubre, en un concierto del *Ensemble de Percusión del Conservatorio Superior "Oscar Esplà" de Alicante*, centro donde Ramón Ramos seguía ejerciendo la Cátedra de Composición, se interpretó su obra ***El Tumbao*** (1993) [*H.O.* nº 59], por el percusionista Javier Eguillor, en la sala Rodrigo del *Palau de la Música de València*.

Durante este año se llevó a cabo por primera vez la edición y publicación de una de sus partituras, ***Quasi niente*** (1993) [*H.O.* nº 30], por la editorial barcelonesa Boileau (RAMOS, 1995b). Y también destaca la grabación y publicación de dos de sus obras: ***Passacaglia*** (1991) [*H.O.* nº 53] por la Banda de la *Unión Musical Utielana*, dirigida por José Ángel Zahonero, en el volumen 13 de los CDs del *"Retrobem la nostra música"* editados por la Diputación de Valencia (DIPUTACIÓN DE VALENCIA, 1995); y su obra ***Ricercare*** (1986) [*H.O.* nº 43] por el *Grup Instrumental de València*, dirigido por Manuel Galduf, en el CD *"Compositores Valencianos 1"*, editado por la Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència (GRUP INSTRUMENTAL, 1995).

-1996: De este año son sus obras ***Le papillon d'Isolde*** (1996) [*H.O.* nº 64] miniatura para guitarra que no se estrenará hasta cuatro años después (2000/I/17), y ***Purple dance (Omaggio)*** ([1996¿?]) [*H.O.* nº 65] para quinteto mixto.

Destaca también este año la grabación de su obra ***Touché*** (1994) [*H.O.* nº 60] para piano, por Miguel Álvarez-Argudo, publicada en su CD *"Piano: M"*, volumen 5 de la *Fundació Música Contemporània*.

-1997: El 30 de enero a las 20:15h se estrena en la sala Rodrigo del *Palau de la Música de València* su obra para orquesta de cuerda ***Rumor de claridades*** (1997) [*H.O.* nº 66], por el *Collegium Instrumentale*, dirigido por Francesc Cabrelles, en

el marco de la *VIII Serie de Cámara* del Palau (PALAU DE LA MÚSICA, 1997: [s.p.]).

Fig. 69. *Portada y detalle de obras del programa de mano. Collegium Instrumentale. Palau de la Música de València. Estreno absoluto de* ***Rumor de claridades****.*

©Generalitat Valenciana. (PALAU DE LA MÚSICA, 1997: [s.p.]).

También este año compuso su obra ***Tétrade*** (1997) [*H.O.* nº 67] para cuatro grupos instrumentales espacializados. Obra impulsada por Josep Vicent, quien la estrenó el 19 de julio dirigiendo al *Ensemble Nits de la Mediterrània* y al grupo *Percussions d'Amsterdam*, en el marco del *II Festival Nits de la Mediterrània* en Altea (Alicante). Así lo recuerda Josep Vicent en la entrevista realizada para la presente Tesis Doctoral:

> "[…] *Tétrade* ve per a un festival que en aquella època jo feia, que era les *Nits de la Mediterrània.* Es una partitura... realment, *Tétrade* és brutal, *Tétrade* es espectacular, és una partitura molt... amb un concepte... molt de multi-partitura, o de multi-grups, si vols dir, on les seccions instrumentals tenen com un discurs independent en certa manera i desenllaça...

> Probablement ni han moltes obres de l'època del serialisme, com pot ser alguna cosa així com el *Gruppen* d'Stockhausen, no?, que, no des de el punt de vista del serialisme, sinó des de el punt de vista estructural en quant a les diferents masses emissores de so, eh..., podries trobar alguna relació, no? Però son [sus obras posteriores] un poc filles de *El Tumbao*[196]. [...] Si et fixes en les parts de percussió de *Tétrade* trobaràs unes enormes similituds amb *El Tumbao*."[197]

Una obra de la que Ramón Ramos se mostró siempre muy orgulloso, como lo manifestaba años más tarde en una conferencia que impartió en Valencia sobre su propia música, en el año 2000:

> "[…] ***Tétrade***, que a mí es una obra de las que más me gustan mías –queda mal decirlo, pero…–, es una obra que hay muchísimo… muchísima acción en escena, muchísima."[198]

Fig. 70. *Ramón Ramos en compañía de algunos asistentes al estreno de su obra* ***Tétrade****. Altea (Alicante), 19 de julio de 1997.*
De izq. a der.: Conchita (alumna de Gregorio Jiménez y de Ramón en el Conservatorio Oscar Esplá de Alicante), la mujer de Enrique Canet, Cinta Bosch Lozano (mujer de Ramón), Ramón Ramos, Pilar Cervera (mujer de Gregorio Jiménez), Gregorio Jiménez, y Enrique Canet Todolí.

Inédita. Cedida con autorización por ©Gregorio Jiménez Payá.

---

[196] ***El Tumbao*** (1993) [*H.O.* nº 59].

[197] Transcripción literal de un fragmento de la entrevista realizada a Josep Vicent con motivo de la presente Tesis Doctoral, vía telefónica, el 29 de agosto de 2013.

[198] 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. Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000*, de la presente Tesis Doctoral.

También en Alicante, la *Orquesta Sinfónica de Alicante* dirigida por Joan Iborra interpretarían el 25 de septiembre en el *Teatro Principal* su obra ***Contra*** (1984) [*H.O.* nº 35], que grabarían y sería publicada en el CD *"Orquesta Sinfónica de Alicante"* (1997) por la SGAE.

Académicamente el curso 1997/98 comenzaría en septiembre con normalidad en el *Conservatorio Superior de Música "Oscar Esplá" de Alicante*, pero durante el curso, ya entrado 1998, Ramón Ramos sería definitivamente trasladado de destino. El ejercicio de su cátedra en el Conservatorio de Alicante durante estos años influenció notablemente a las recientes generaciones de compositores, entre los que se encontraban, entre otros alumnos, Antonio Pérez Abellán[199] o Sixto Manuel Herrero –Director de la presente Tesis Doctoral–.

1.3.5. **Madurez y consagración: 2. Valencia** (1998-2007):

Las circunstancias profesionales propician una nueva etapa en la vida de Ramón Ramos, que se desarrollará ahora completamente de regreso en Valencia. Esta quinta etapa, comprendida entre 1998 y 2007, entre los 43 y los 53 años de edad, supone la continuación de la etapa anterior, desarrollada principalmente en Alicante, y ambas suponen la culminación tanto profesional como artística y creativa de Ramón Ramos. A su vez, los últimos años de esta etapa, a partir del 2004-05, contemplan el declive del compositor a causa de a su situación personal, anímica y de salud.

-1998: Debido a la baja definitiva del compositor Amando Blanquer (Alcoy, 1935 - Valencia, 2005)[200], catedrático hasta entonces de Composición en el Conservatorio de Valencia, a Ramón Ramos le fue concedido en febrero de 1998 el traslado inmediato al *Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de*

[199] Antonio Pérez Abellán (1969, Elche, Alicante). Promoción de 1990 en el *Conservatorio Superior de Música "Oscar Esplá" de Alicante*. Ejerció de asistente personal de Karlheinz Stockhausen en Colonia, de 1996 a 2008.

[200] Compositor y pedagogo musical de la Comunidad Valenciana. Ocupó las cátedras de Contrapunto y Composición musical en el *Conservatorio Superior de Música de Valencia*.

Valencia, donde ocuparía y ejercería ya definitivamente la Cátedra de Composición, y donde ejerció una valiosísima labor docente como Catedrático de Composición, formando y licenciando a las últimas generaciones de compositores valencianos: Andrés Valero-Castells (2001)[201], Carlos Fontcuberta (2006), José Miguel Fayos (2006), Iván González (2006), Héctor Oltra García (2007), entre otros.

En lo musical destaca la interpretación este año de su obra ***En un vasto dominio*** (1995) [*H.O.* nº 62] en el *Auditorio de Torrent* el 28 de febrero, por la Banda sinfónica de la *Societat Artístico-Musical de Picassent* dirigida por Andrés Valero-Castells. Esta interpretación sería grabada en directo y publicada en un doble CD (SOCIETAT ARTÍSTICO MUSICAL, 2001). Sobre este concierto me relata Valero-Castells que "Ramón estuvo en los ensayos, en el concierto, ofreció una conferencia en Picassent (sobre su amado Bach), nos fuimos varias veces de cena, etc..."[202]. Muestra de la fluida, desinteresada y entrañable relación que mantuvieron, primero como *Maestro*-alumno, luego como compañeros docentes en el Conservatorio de Valencia, y finalmente como amigos.

También destaca este año la composición de ***Tratado de la locura*** (1998) [*H.O.* nº 69], una obra para cuatro percusionistas, seria, de profunda reflexividad introspectiva y de fuerte carga dramática. Encargo de la *National Academy of Music* de Australia fue escrita para el percusionista y director Josep Vicent y el grupo de percusión *"Amores"*, quienes la estrenarían el 12 de marzo en la sala Rodrigo del *Palau de la Música de València*, y que posteriormente sería interpretada el 28 de mayo en el *Ijsbreker Muziek Centrum* de Ámsterdam (Países Bajos) por Josep Vicent y la formación *The Interval Chamber*.

---

[201] Hago aquí referencia a los respectivos años en los que los compositores se licenciaron en Composición con Ramón Ramos en el *Conservatorio Superior de Música de Valencia.*

[202] Transcripción literal de un fragmento de la entrevista mantenida mediante cuestionario vía mail con Andrés Valero-Castells, para las investigaciones de la presente Tesis Doctoral, el 5 de junio de 2013.

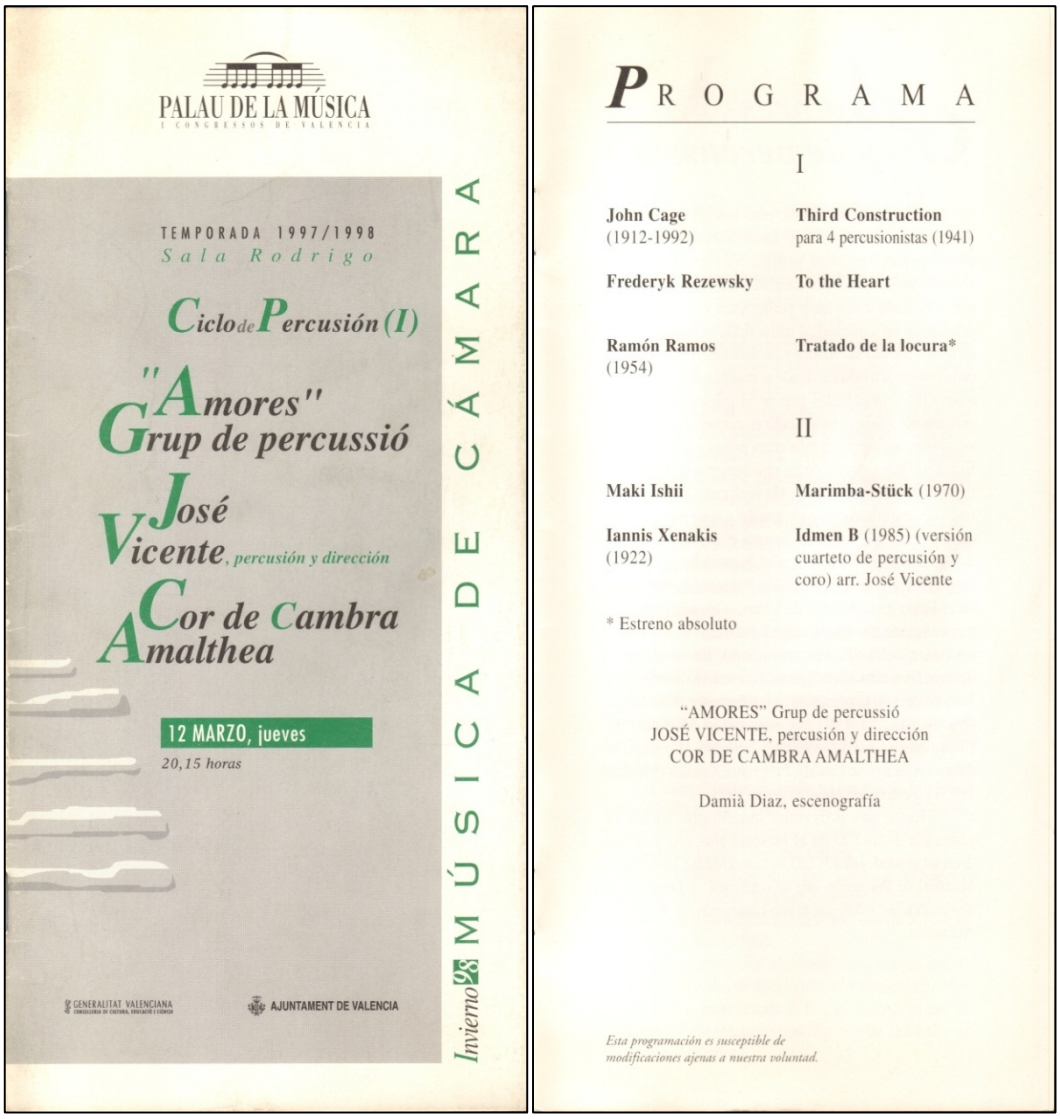


Fig. 71. *Programa de mano del estreno de* ***Tratado de la locura****. 12/III/1998.* ©Palau de la Música de Valencia. (PALAU DE LA MÚSICA, 1998: [s.p.]).

Sobre la obra me rememora Josep Vicent en entrevista para la presente Tesis Doctoral:

> "[…] El cas concret del *Tratado de la locura* és de nou una partitura excepcional. I esta si que està totalment pensada per a mi, de fet, ell agafa simètricament el set-up solista que en aquella època jo estava utilitzant en una gira, i composa una partitura per aquest set-up amb grups de percussió al voltant, que el que fa es… normalment sol ser al revés, si et fixes normalment la melodia sol tindre un lideratge, no?, en aquest cas ell col·loca el discurs

> rítmic estructural com a solo i fa que les melodies siguen el acompanyament."[203]

Y sobre la misma, como muestra de su amplia cultura, sensibilidad hacia las humanidades y su capacidad de inspiración a partir de textos literarios, redacta el propio Ramón Ramos en las notas al programa de su estreno:

> "Posiblemente el origen de la obra se encuentre en los poemas de la última etapa de la vida de Friedrich Hölderlin, así como en Sebastian Brant y su *Narrenschiff* (La barca de los locos), en el libro de Thomas Murner, *Narrenbeschwörung* (El conjuro de los necios) y en el *Elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam." (PALAU DE LA MÚSICA, 1998: [s.p.]).

Y también de este año es su obra ***SGAEvarius*** (1998) [*H.O.* nº 70], encargada por la SGAE para celebrar la inauguración de la sede valenciana de la SGAE, e interpretada en su auditorio por el *Grup Instrumental de València*, y donde Ramos hace gala del sentido del humor que le era característico y que impregna por completo esta obra, planteada como un "pasodoble dodecafónico".

[203] Transcripción literal de un fragmento de la entrevista realizada a Josep Vicent con motivo de la presente Tesis Doctoral, vía telefónica, el 29 de agosto de 2013.

Fig. 72. *2 fotografías de Ramón Ramos componiendo.*
Alrededor de 1998, en Alginet, C/Arzobispo Sanchis, 63.

©Ramón Ramos Villanueva, cedida con autorización por sus herederos.

-1999: Este año se producirían dos estrenos a nivel internacional. El saxofonista Alfonso Lozano López estrenó ***Mana*** (1997) [*H.O.* nº 68], obra para cuarteto mixto compuesta años atrás por encargo para ser estrenada en el *XI Congreso Mundial de Saxofón* que se celebró en 1997 en Valencia, aunque Ramón Ramos no logró terminarla a tiempo y no se pudo llevar a cabo el proyecto. Alfonso Lozano, natural de Alginet, vecino y conocido de Ramón Ramos, había coincidido con el compositor en el *Conservatorio Superior de Música "Oscar Esplà" de Alicante* entre los años 1994 a 1997, donde fraguaron una relación muy estrecha. Sobre las circunstancias del estreno de la obra, según me cuenta el saxofonista en entrevista para la presente Tesis Doctoral: "en el verano del 98 me invito a su casa para enseñarme su nuevo estudio y me la ofreció. […]. La obra tiene un *obstinato* rítmico que le da un carácter frenético. La mezcla de los

timbres es espectacular."[204]. La obra se estrenó el 26 de mayo en Burdeos (Francia), en el auditorio Jaques Thibaud, en el marco del *Concurso de Música de Cámara Contemporánea* en el *Conservatorio Regional de Burdeos*, como obra de libre interpretación por el *Ensemble Takloy* con Alfonso Lozano López como saxofón y director, Genti Dollani al clarinete, Mariena Sata al violín y Mathieu Ben Hassen a la percusión.

Por otro lado, el percusionista y director Josep Vicent impulsará este año la composición de su obra ***Poculum amoris***[205] [grupo] (1999) [*H.O.* nº 72] para grupo instrumental, y destinada a la formación *The Interval Chamber*, que la estrenará en Ámsterdam (Países Bajos) el 27 de noviembre en el *Stedelijk Museum* en un concierto dedicado al folklore y la nueva música de Cataluña. Josep Vicent rememora, en entrevista para la presente Tesis Doctoral, las circunstancias de la obra:

> "*Poculum amoris*... jo en aquella època dirigia el grup contemporani de Amsterdam, i nosaltres férem un projecte sencer al voltant de les músiques de compositors catalans, o de llengua catalana, no? Llavors ni han compositors de tot al llarg del Mediterrani, no? Ni han valencians, ni han catalans... i varem fer un programa, la veritat, molt bonic, que férem en relació amb la sede del museu contemporani, que ho férem a varius llocs, eh? El que passa es que l'estrena, en efecte, va ser, crec, al *Stedelijk Museum* de Amsterdam."[206]

[204] Transcripción literal de un fragmento procedente de la entrevista realizada a Alfonso Lozano López vía mail, el día 28-12-2016.

[205] Existe una obra posterior homónima, ***Poculum amoris*** [sinfónica] ([2001]) [*H.O.* nº 75], totalmente distinta a la presente, y para otra formación instrumental.

[206] Transcripción literal de un fragmento de la entrevista realizada a Josep Vicent con motivo de la presente Tesis Doctoral, vía telefónica, el 29 de agosto de 2013.

MUSXNW

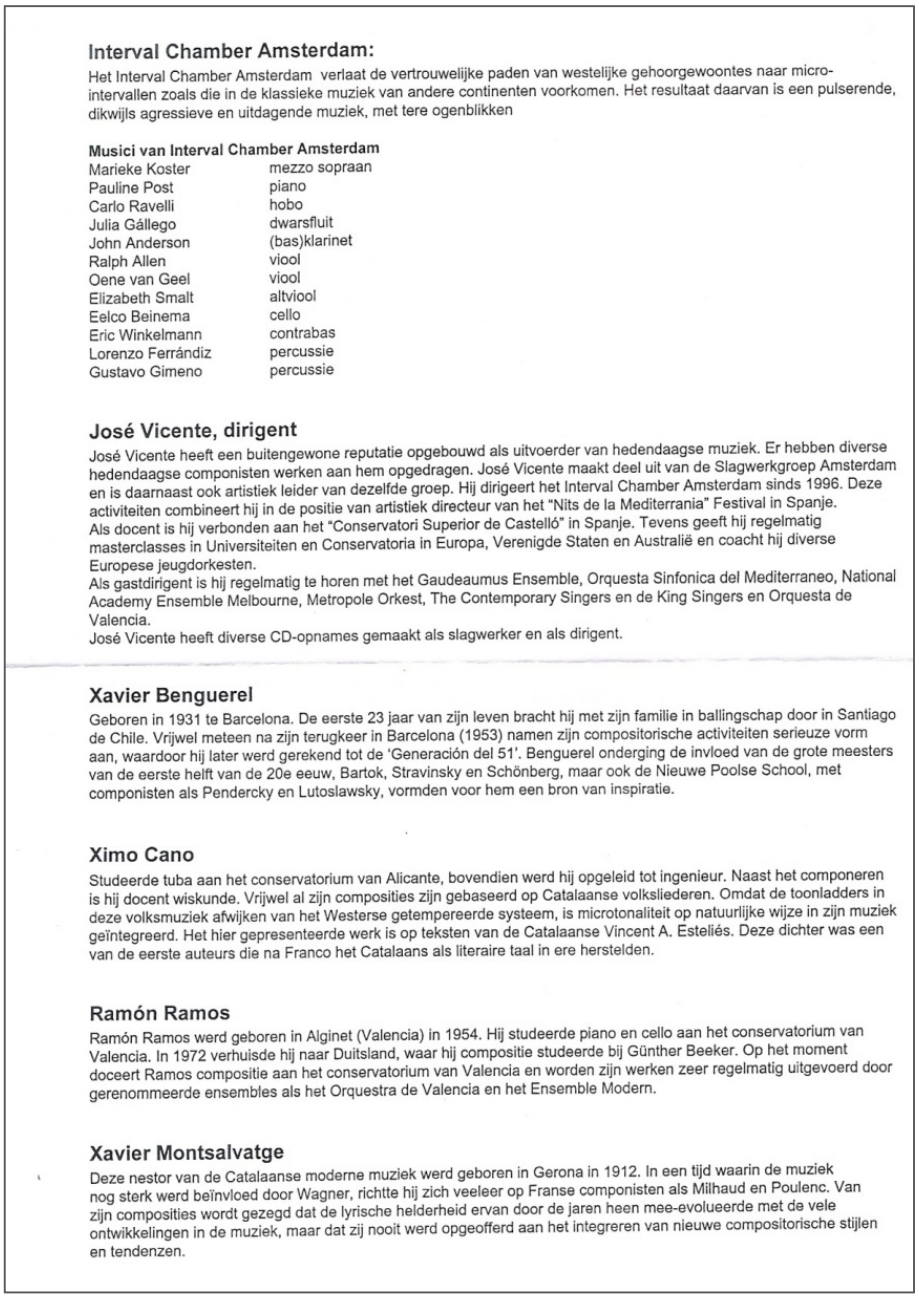
Stedelijk Museum Amsterdam
27 november 1999 15.00 uur

POCULUM AMORIS
De Liefdesbeker

"Muziek van Catalaans-Spaanse componisten"

anoniem	***La Muixaranga*** Een volkslied uit Valencia welke op feestdagen wordt gespeeld. Oorspronkelijk bespeeld op de xirimia (hobo) en de tabalet (trommel).
Xavier Benguerell	***Hexagrama*** Van dit werk zegt Benguerell dat het een van zijn meesterwerken is en representatief voor zijn componeerstijl. Dit werk bestaat uit drie in elkaar vloeiende delen met een symfonisch karakter. Nederlandse première.
Ximo Cano	***Les festes Llunyanes*** De tekst is een hommage waarin de schrijver het verre thuisland bezingt. De tekst wordt gezongen door de mezzo-sopraan Marieke Koster en gereciteerd door de dirigent José Vicente. Wereld première. In opdracht van het Interval Chamber Amsterdam.
Xavier Montsalvatge	***Canço d'oracio de temps,*** Dit lied is een deel uit een cyclus van vier liederen van Montsalvatge en is gebaseerd op een oud christelijke tekst van de Catalaanse filosoof Ramón Liull, 1232-1316.
Pau Cassals	***El cant dels Ocells,*** Het betreft hier een door de cellist Cassals gecomponeerd lied welke in alle Catalaans-Spaanse taalgebieden bekend met de status van een nationaal volkslied.
Ramón Ramos	***Poculum amoris,*** De muziek van Ramos bestaat uit sonore abstracte structuren. Ramos praat niet graag over zijn muziek maar misschien kunnen we er de pogingen horen van het brouwen van een liefdesdrank, komt de liefdesdrank er wel of niet ..... Wereld première. In opdracht van het Interval Chamber Amsterdam.

Gaudeamus, Centrum Hedendaagse Muziek
Swammerdamstraat 38, 1091 RV, Amsterdam
tel: 020-6947349, fax: 020-6947258, email: info@gaudeamus.nl



Interval Chamber Amsterdam:

Het Interval Chamber Amsterdam verlaat de vertrouwelijke paden van westelijke gehoorgewoontes naar micro-intervallen zoals die in de klassieke muziek van andere continenten voorkomen. Het resultaat daarvan is een pulserende, dikwijls agressieve en uitdagende muziek, met tere ogenblikken

Musici van Interval Chamber Amsterdam

Marieke Koster	mezzo sopraan
Pauline Post	piano
Carlo Ravelli	hobo
Julia Gállego	dwarsfluit
John Anderson	(bas)klarinet
Ralph Allen	viool
Oene van Geel	viool
Elizabeth Smalt	altviool
Eelco Beinema	cello
Eric Winkelmann	contrabas
Lorenzo Ferrándiz	percussie
Gustavo Gimeno	percussie

José Vicente, dirigent

José Vicente heeft een buitengewone reputatie opgebouwd als uitvoerder van hedendaagse muziek. Er hebben diverse hedendaagse componisten werken aan hem opgedragen. José Vicente maakt deel uit van de Slagwerkgroep Amsterdam en is daarnaast ook artistiek leider van dezelfde groep. Hij dirigeert het Interval Chamber Amsterdam sinds 1996. Deze activiteiten combineert hij in de positie van artistiek directeur van het "Nits de la Mediterrania" Festival in Spanje. Als docent is hij verbonden aan het "Conservatori Superior de Castelló" in Spanje. Tevens geeft hij regelmatig masterclasses in Universiteiten en Conservatoria in Europa, Verenigde Staten en Australië en coacht hij diverse Europese jeugdorkesten.
Als gastdirigent is hij regelmatig te horen met het Gaudeaumus Ensemble, Orquesta Sinfonica del Mediterraneo, National Academy Ensemble Melbourne, Metropole Orkest, The Contemporary Singers en de King Singers en Orquesta de Valencia.
José Vicente heeft diverse CD-opnames gemaakt als slagwerker en als dirigent.

Xavier Benguerel

Geboren in 1931 te Barcelona. De eerste 23 jaar van zijn leven bracht hij met zijn familie in ballingschap door in Santiago de Chile. Vrijwel meteen na zijn terugkeer in Barcelona (1953) namen zijn compositorische activiteiten serieuze vorm aan, waardoor hij later werd gerekend tot de 'Generación del 51'. Benguerel onderging de invloed van de grote meesters van de eerste helft van de 20e eeuw, Bartok, Stravinsky en Schönberg, maar ook de Nieuwe Poolse School, met componisten als Pendercky en Lutoslawsky, vormden voor hem een bron van inspiratie.

Ximo Cano

Studeerde tuba aan het conservatorium van Alicante, bovendien werd hij opgeleid tot ingenieur. Naast het componeren is hij docent wiskunde. Vrijwel al zijn composities zijn gebaseerd op Catalaanse volksliederen. Omdat de toonladders in deze volksmuziek afwijken van het Westerse getempereerde systeem, is microtonaliteit op natuurlijke wijze in zijn muziek geïntegreerd. Het hier gepresenteerde werk is op teksten van de Catalaanse Vincent A. Esteliés. Deze dichter was een van de eerste auteurs die na Franco het Catalaans als literaire taal in ere herstelden.

Ramón Ramos

Ramón Ramos werd geboren in Alginet (Valencia) in 1954. Hij studeerde piano en cello aan het conservatorium van Valencia. In 1972 verhuisde hij naar Duitsland, waar hij compositie studeerde bij Günther Beeker. Op het moment doceert Ramos compositie aan het conservatorium van Valencia en worden zijn werken zeer regelmatig uitgevoerd door gerenommeerde ensembles als het Orquestra de Valencia en het Ensemble Modern.

Xavier Montsalvatge

Deze nestor van de Catalaanse moderne muziek werd geboren in Gerona in 1912. In een tijd waarin de muziek nog sterk werd beïnvloed door Wagner, richtte hij zich veeleer op Franse componisten als Milhaud en Poulenc. Van zijn composities wordt gezegd dat de lyrische helderheid ervan door de jaren heen mee-evolueerde met de vele ontwikkelingen in de muziek, maar dat zij nooit werd opgeofferd aan het integreren van nieuwe compositorische stijlen en tendenzen.

Fig. 73. *Programa de mano del concierto. 27 noviembre 1999, Stedelijk Museum de Ámsterdam.* Cedido por Alfredo Marcano Adrianza.

La obra se volvió a interpretar también en Ámsterdam tres días más tarde en el *Muziekcentrum De IJsbreker*. Con motivo de estos conciertos Ramón Ramos se desplazó aquellos días a Ámsterdam, como me narra Josep Vicent en su entrevista:

> "[…]. Ramón va estar a ma casa, estiguérem uns dies junts allà. Jo viva a Amsterdam en aquella època. […]. El *Interval Chamber* era un grup petit, era

> una orquestra petita, era una orquestra de un nivellàs tremendo, no?, de solistes molt bons, i va ser un plaer. Ramón sé que ho va passar molt be."[207]

Además, Ramón aprovechó la ocasión para reencontrarse allí con algunos de sus compañeros de estudios del *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf, Alfredo Marcano y Leontien Rosier, con quienes aprovechó aquellos días afablemente, dando "un paseo en un bote de un amigo de ella por ciertos canales cerca de Ámsterdam [...]. La pasamos muy bien esos días alrededor de su Concierto. Fue la última vez que nos vimos y teníamos como 20 años que no nos veíamos; no llegamos a tener más contacto después..."[208], como me cuenta Alfredo Marcano en su entrevista, en la que además me facilitó las siguientes fotografías de aquel encuentro:

[207] Transcripción literal de un fragmento de la entrevista realizada a Josep Vicent con motivo de la presente Tesis Doctoral, vía telefónica, el 29 de agosto de 2013.

[208] Fragmento transcrito literalmente de la entrevista realizada a Alfredo Marcano Adrianza vía mail, el 8 de julio de 2013.

Fig. 74. *4 fotografías de Alfredo Marcano y Ramón Ramos. Paseo en bote por algunos canales cerca de Ámsterdam. (Entre noviembre y diciembre de 1999).*

Inéditas. Cedidas con autorización por ©Alfredo Marcano Adrianza.

La fantástica experiencia de aquel concierto en Ámsterdam y el reencuentro con antiguos compañeros de sus años de residencia en Alemania, rememoraron el conflicto interno que desde su regreso a España rondaba el pensamiento de Ramón Ramos sobre qué hubiera sido de su carrera como compositor de haberse quedado a vivir en Alemania, según me narra Josep Vicent en su entrevista: "I aquells dies a Amsterdam ell reviu aquell conflicte intern."[209].

-2000: El viernes 14 de enero a las 20:15h en el Centro Julio González del *Instituto Valenciano de Arte Moderno IVAM*, tuvo lugar la exposición *Berlín Siglo XX*, que albergó la colección de la Berlinische Gallerie, en una experiencia que mezcló el cine, con la música y la improvisación, éstas últimas creadas por los compositores Antonio Gómez Schneekloth y Ramón Ramos. El Grup Instrumental de València con Vicent Taroncher al violín, Gustavo Nardi al violonchelo, José María Sáez-Ferriz a la flauta, José Cerveró al clarinete, Carlos

[209] Transcripción literal de un fragmento de la entrevista realizada a Josep Vicent con motivo de la presente Tesis Doctoral, vía telefónica, el 29 de agosto de 2013.

Apellániz al piano y Miguel Ángel Orero a la percusión, ubicados en diferentes puntos de la sala y bajo las órdenes de los compositores Antonio Gómez Schneekloth y Ramón Ramos, fueron los encargados de poner en directo la banda sonora a la proyección de la película *Berlín: Die Sinfonie der Grosstadt* ("Berlín: Sinfonía de una gran ciudad") de 1972, de Walther Ruttmann. Documental basado en la vida de la ciudad de Berlín durante un día, considerada una de las obras cinematográficas más importantes de la historia, de uno de los cineastas más emblemáticos del expresionismo alemán (IVAM, 2000: [s.p.]). Y por otro lado, la música, consistente en un concierto-improvisación controlada, como explica el compositor participante Antonio Gómez Schneekloth en el programa de mano del concierto-proyección:

> "¿Y qué pensará el oyente si le dijésemos que la música que hoy se estrena como complemento a las imágenes mudas no ha sido compuesta, ni tampoco improvisada, por parte de los compositores que han recibido el encargo ni por la de aquellos que han sido convocados para interpretarla?
>
> […] ¿si la música de esta noche no ha sido compuesta, ni tampoco se improvisa, en qué consiste? ¿De dónde proceden los sonidos que se escucharán? Tanto Ramón Ramos como yo figuramos como compositores en este singular experimento. Al principio pensábamos en repartir la película como un pastel: media para ti y media para mí. Luego nos dimos cuenta de que teníamos que trabajar en conjunto y que no estábamos componiendo, sino que desarrollábamos propuestas para y con los músicos. A tal fin, los ensayos fueron decisivos. Fue realmente aquí donde se concretó todo, en un ambiente distendido y de amistad.
>
> Antonio Gómez Schneekloth." (IVAM, 2000: [s.p.])

Fig. 75. *Portada del programa de mano del concierto-improvisación BERLÍN 2.*
©IVAM Institut Valencià d'Art Modern. (IVAM, 2000: [s.p.]).

Tres días después, el lunes 17 de enero, el Club Diario Levante en colaboración con el Colectivo para el Desarrollo Interdisciplinar de la Creación Sonora ART'S XXI acogió un interesantísimo acto moderado por el músico improvisador y articulista musical Josep Lluís Galiana, que contó con la presentación de Emilio Calandín, compositor y presidente de ART'S XXI, y que estuvo centrado en la música de Ramón Ramos, en la que el propio compositor,…

> "[…] bajo el título *"Del manual serial al tratado de la expresión estructurada"*, hablará de su trayectoria personal en el campo de la creación musical, así como de la evolución técnica y estética de su obra compositiva. A través de medio centenar de composiciones escritas para los más diversos e

> inusuales contextos instrumentales que colman su catálogo, RAMÓN RAMOS ha sido capaz de descubrir y ordenar su propio universo sonoro. Un amplio universo presidido por una solida técnica compositiva y un respeto hacia la tradición musical, donde la experimentación con los nuevos lenguajes ha sido conjugada con su rigurosa formación serial, adquirida durante su larga etapa de estudiante en Alemania." (CLUB DIARIO LEVANTE, 2000: [s.p.]).

Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000* de la presente Tesis Doctoral, gracias a la grabación en directo del evento que me fue muy amablemente facilitada por el compositor, compañero y amigo de Ramón Ramos, Gregorio Jiménez, y que supone un maravilloso documento testimonial directo del autor hablando de su propia música.

RAMÓN RAMOS nace en Alginet (Valencia) en 1954.

Primeros estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música de Valencia en las asignaturas de Violoncello y Piano. En 1972 se traslada a la República Federal de Alemania, donde continúa sus estudios de Violoncello hasta 1975 en el que aprueba el examen de admisión en el Robert Schumann-Institut de la ciudad de Düsseldorf para cursar estudios de Composición y «Live-electronic» con el profesor **Günther Becker**.

Durante su estancia en Alemania realiza numerosas actividades, tanto en el campo de la docencia (fue profesor de Flauta de Pico y coodinador de cursillos especiales de iniciación musical para niños en la ciudad de Moers durante cinco años, y profesor de Armonía en la escuela estatal de Renanaia del Norte), así como en la faceta de la interpretación, perteneciendo al grupo Música creado en Düsseldorf para la difusión de la música contemporánea).

En 1978 su obra *«Declinaciones»* para guitarra es seleccionada para representar a la clase de composición de Düsseldorf en el cursillo de composición e interpretación de Darmstadt.

En 1980 asiste como becario al curso internacional de música contemporánea de Darmstadt, trabajando con los profesores **Brian Ferneyhoug, Gérard Grisey, Wolfgang Rhim** y **Hans Peter Haller**. Asiste también al Festival de Donaueschingen y a las jornadas de Música de vanguardia de Witten, con los profesores **Mauricio Kagel, György Kurtag** y **György Ligeti**.

En 1982 obtiene el Diplom der Künstlerischen Abschlussprüfung im Hauptfach Komposition en el examen final de Composición. Como trabajo fin de carrera compone una obra para gran orquesta (*«Y en el centro...»*) y realiza un trabajo analítico sobre la obra *«Elegías a la muerte de tres poetas españoles»*, de **Cristóbal Halffter**, con la que recibe una mención de honor.

En abril de 1982 regresa a España. Fue intérprete y miembro fundador del Grup Contemporani de València, hoy Grup Instrumental de València, y de la Asociación de Música Contemporánea de València. Durante los cursos 83-84 y 84-85 fue coordinador de los cursos de música para niños y grafías musicales en el Colegio Alemán de Valencia.

En el curso 85-86 ingresa como interino en el Conservatorio Superior de Música de Valencia como profesor de Formas Musicales. Desde 1987, como profesor de Armonía y Formas Musicales en el Conservatorio Superior de Música Óscar Esplá, de Alicante. En 1990 aprueba la oposición de Composición, Instrumentación y Formas Musicales. Desde ese mismo año y hasta 1998, ocupa la Cátedra de Composición en Alicante. Actualmente es catedrático de Composición en el Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo, de Valencia.

RAMÓN RAMOS pronunciará una conferencia que, bajo el título ***«Del manual serial al tratado de la expresión estructurada»***, hablará de su trayectoria personal en el campo de la creación musical, así como de la evolución técnica y estética de su obra compositiva. A través de medio centenar de composiciones escritas para los más diversos e inusuales contextos instrumentales que colman su catálogo, **RAMÓN RAMOS** ha sido capaz de descubrir y ordenar su propio universo sonoro. Un amplio universo presidido por una sólida técnica compositiva y un respeto hacia la tradición musical, donde la experimentación con los nuevos lenguajes ha sido conjugada con su rigurosa formación serial, adquirida durante su larga etapa de estudiante en Alemania.

Tras la conferencia-coloquio, el guitarrista valenciano **VICENTE CUADRADO SÁEZ** estrenará en España la obra de **RAMÓN RAMOS**

Declinaciones, para guitarra (1973)

VICENTE CUADRADO SÁEZ (Mislata, 1977) comienza sus estudios musicales en la Sociedad Coral El Micalet con el profesor de guitarra y compositor **Emilio Calandín**. Continúa su formación con el guitarrista **José Luis Ruiz del Puerto**, con quien finaliza el Grado Medio obteniendo Matrícula de Honor y Premio de Honor.

Ha realizado cursos de diversa índole, destacando las clases magistrales con los siguientes guitarristas: **Roberto Aussel, Manuel Barrueco, Jorge Cardoso, Juan Carlos de Mulder, Carlos Jaramillo**, etc. y otros cursos monográficos de Historia, Pedagogía y Análisis Musical con **Carles Guinovart**, Emilio Calandín, **Cristóbal Soler, Lambert Climent, Jerome Minis** y **Mª Carmen Jarillo**.

Su actividad musical lo lleva a ofrecer recitales en el Centro Cultural La Beneficencia (Sala Alfons el Magnànim), Palacio de Marqués de Campo (Museo de la Ciudad), Círculo de Bellas Artes y Ateneo Mercantil de Valencia, etc., habiendo participado en la 1ª audición en Valencia de la obra dramático-musical *«El Sonido Viajero»*, para narrador y cuarteto de guitarra, de la compositora **María Escribano**.

Es titulado por la Escuela Universitaria de Magisterio Ausiàs March, de Valencia, en la especialidad de Educación Musical.

Fig. 76. *Programa de mano de la conferencia-audición sobre Ramón Ramos. 17 de enero de 2000, Club Diario Levante.*

© Club Diario Levante y ART'S. XXI. (CLUB DIARIO LEVANTE, 2000).

En la conferencia, Ramón Ramos habló larga y tendidamente sobre su experiencia compositiva y la evolución de su propia estética musical, ilustrando la conferencia con numerosos ejemplos sonoros de sus obras, y de la cual rescato aquí las palabras con las que dio comienzo su conferencia:

> "«Compongo porque me gusta, me da la gana y puedo. Creo que es la mejor forma que he tenido y tengo de expresarme. Para mí es el único camino posible de exteriorizar la receptividad de los sentidos. La música, y el arte en general, es la manifestación espiritual e intelectual de la emoción»" (GALIANA, 2012b: en línea).

En el acto también fueron interpretadas, de la mano del guitarrista Vicente Cuadrado Sáez, dos obras suyas para guitarra sola, ***Declinaciones*** (1973) [*H.O.* nº

01] y ***Le papillon d'Isolde*** (1996) [*H.O.* nº 64], lo que supuso el estreno en España de la primera –casi 30 años después de su composición en Alemania–, y el estreno absoluto de la segunda.

El 8 de abril se estrena en el *Palau de la Música de Valencia* su obra ***Recuerdos del cielo*** ([2000¿?]) [*H.O.* nº 74], interpretada por el *Grup Instrumental de València* dirigido por Joan Cerveró, y completando el programa obras de Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen y Arnold Schönberg.

Alrededor del año 2000 también estuvo a su vez ejerciendo de profesor en el *Centro profesional de Música* de la *Societat Musical Lira Almussafense* donde permaneció un par de años.

-2001: Este es el año de otra de sus grandes obras, ***Poculum amoris***[210] [sinfónica] ([2001]) [*H.O.* nº 75] para orquesta sinfónica y coro. "Obra de gran envergadura tanto en lo instrumental, 140 músicos, como en su lenguaje, comprometido y arriesgado" (OLTRA, 2013a: 5), y que junto al ***Concierto para violoncello y orquesta*** (1991) [*H.O.* nº 54] suponen las obras cumbre de la producción ramosiana, por la ambición de sus dimensiones y por la maestría y madurez reflejada en sus lenguajes. La obra es fruto del encargo del *Institut Valencià de la Música* para el concierto inaugural del XXIII ENSEMS. Fue estrenada el 27 de abril por la *Orquesta de Valencia* y el *Coro de la Generalitat Valenciana*, dirigidos por Joan Cerveró, en el *Palau de la Música de València*, donde la obra de Ramos compartió programa con las *Folk Songs* de Luciano Berio y *La consagración de la primavera* de Igor Stravinski, en un extraordinario concierto. La partitura de la obra sería editada y publicada este mismo año por el IVM y la editorial Piles (RAMOS, 2001a).

[210] Existe una obra homónima previa, ***Poculum amoris*** [grupo] (1999) [*H.O.* nº 72], para otra formación instrumental distinta y que no tiene nada que ver con la presente.

En una ampliación de su labor docente, además de ejercer su cátedra de Composición en el Conservatorio de Valencia, Ramos participó este año como profesor especialista en el *Primer Curs de Composició i Interpretació de Música Contemporània "Oïda"*, organizado por la *Universitat de València* en colaboración con el *Institut Valencià de la Música* (IVM) y el *Centro para la Difusión de la Música Contemporánea* (CDMC), celebrado del 7 al 12 de julio de 2001, dentro de la programación de conciertos de *Serenates Musicals*, que tenían lugar en el Claustro de la *Universitat de València*. Bajo este marco, se pudieron escuchar en diferentes días, diferentes obras de Ramón Ramos.

Dentro del curso *"Oïda"*, el 9 julio, en una audición protagonizada por profesores y alumnos se interpretaron sus obras ***Diferencias sobre Doktor Faustus*** (1992) [*H.O.* nº 56] y ***El Exterminador*** [grupo] (1986) [*H.O.* nº 42], tal y como recogió la prensa:

> "En la jornada de hui, els alumnes i professors del curs oferiran una audició amb obres de Pierre Boulez -"Dérive"-, Stockhausen -"Kreuzspiel"-, Ramón Ramos -"Diferències sobre Doctor Faustus"-, José Antonio Orts -"Poliédrica"- i Ramón Ramos -"El exterminador"." (EUROPA PRESS, 2001: en línea).

El 10 de julio, dentro de la programación de *Serenates Musicals* en el Claustro de la *Universitat de València*, el *Grup Instrumental de València* dirigido por Joan Cerveró interpretó su obra ***Ricercare*** (1986) [*H.O.* nº 43], en un programa completado por obras de Magnus Linberg, Igor Stravinski y Iannis Xenakis (SERENATES MUSICALS, 2001a).

Y el 12 de julio, también en el marco del festival *Serenates Musicals* en el Claustro de la *Universitat de València*, profesores y alumnos del curso *"Oïda"*, interpretaron las obras de Ramón Ramos ***El Exterminador*** [grupo] (1986) [*H.O.* nº 42] y ***Pentáfono*** (1979) [*H.O.* nº 18], completando el programa obras de Karlheinz Stockhausen, Steve Reich y Juan Sebastian Bach (SERENATES MUSICALS, 2001b).

En esta ocasión, la interpretación de ***Pentáfono*** (1979) [*H.O.* nº 18] trascendió el ámbito puramente musical concertístico para presentarse en un interesante proyecto de fusión con danza, no siendo impedimento que la concepción inicial de la obra fuera puramente musical, sino más bien al contrario, muy favorecida para

este proyecto por la maleabilidad y plasticidad de las características musicales y estéticas de ***Pentáfono***. El proyecto de colaboración, bajo el lema *"Música contemporánea y danza"*, fue organizado por el *Institut Valencià de la Música* en cooperación con el *Centro Coreográfico de la Comunidad Valenciana - Teatres de la Generalitat*, y con Joan Cerveró como organizador, quien propuso para la ocasión la obra ***Pentáfono*** de Ramón Ramos al bailarín, coreógrafo y profesor de danza Leonardo Santos[211]. En entrevista con Leonardo Santos, éste me relata:

> "Al escuchar la música de Ramón Ramos me interesó la idea de buscar una fórmula para poder hacer una improvisación sobre ella. […].
>
> Propuse a la dirección del Centro Coreográfico y a Joan Cerveró el incluir en el programa un dúo con la música de Ramón Ramos, y dado el carácter experimental que se buscaba, les resultó oportuna la idea, por lo que empezamos a trabajar sobre ello.
>
> Mi intención original era crear una estructura abierta donde hubiera momentos establecidos para la improvisación y frases escritas sin que se diferenciasen o reconociesen a priori.
>
> La música en buena medida estaba en el origen de la obra pero la danza no se basaba en ella, más bien discurrían paralelas."[212]

Finalmente, Leonardo Santos junto a la bailarina suiza Christine Cloux[213] crearon su coreografía *"Dúo sobre Pentáfono"*. Según me recuerda Christine Cloux en entrevista: "Con Ramón no tuvimos contacto durante el proceso de creación. Joan Cerveró nos pasó una grabación y trabajamos a partir de ella."[214].

Sobre el proceso de creación de la obra coreográfica, Leonardo Santos me relató en su entrevista que estuvo basada en una serie de elementos formales:

> "Básicamente son ondulaciones, desequilibrios, sacudidas y espirales. La búsqueda de las diferentes posibilidades la hacía mediante improvisación según pautas variadas. Poco a poco fui construyendo una serie de frases que Christine también aprendió y trabajó. […].
>
> Como queríamos que el resultado mantuviera su carácter de improvisación y no ir poco a poco estableciendo demasiadas cosas, optamos por trabajar

[211] Bailarín, coreógrafo y profesor de danza. Producción ejecutiva del Ballet de la Generalitat.

[212] Transcripción de un fragmento de la entrevista realizada a Leonardo Santos vía mail el 15 de septiembre de 2015.

[213] Actualmente es profesora especialista en el Conservatorio Superior de Danza de Valencia. http://www.christineclouxdanza.com

[214] Transcripción de un fragmento de la entrevista realizada a Christine Cloux vía mail el 15 de septiembre de 2015.

> principalmente improvisando la duración total de la obra, unos catorce minutos […].
>
> Al principio no establecimos ningún orden, dejando que fuera nuestra propia intuición desde dentro la que empezara a organizar la danza en el espacio y en el tiempo. Está claro que sin pretender ilustrar la música (voluntariamente nos mantuvimos ajenos a la lógica musical del compositor) probablemente la presencia de ésta era lo bastante fuerte como para influirnos. Esta composición posee un espíritu acumulativo donde se van añadiendo sonoridades en una especie de crescendo. […].
>
> Finalmente decidimos una forma no demasiado rígida en cuanto a tiempo con una serie de claves para entendernos y unas pautas determinadas para las improvisaciones."[215]

Y sigue narrándome sobre otros elementos:

> "El vestuario, dado lo precario de esta situación de autoproducción, se resolvió buscando en tiendas de ropa. Aún así, no era tarea fácil encontrar algo que correspondiese al espíritu de la obra. […].
>
> Básicamente se usaron las luces para crear espacios y no para definir la atmósfera ni dar un clima psicológico determinado. También teníamos claro que no era necesario ningún elemento escenográfico."[216]

La interpretación musical de la obra, con los músicos tocando en directo sobre la coreografía, corrió a cargo de los profesores y alumnos del curso *"Oïda"* dirigidos por el propio Ramón Ramos, –según me narra Christine Cloux en su entrevista: "Ramón trabajó con los músicos y los dirigió en la ejecución durante el concierto."[217]–, que se colocaron, tal y como exige la partitura de ***Pentáfono*** (1979) [*H.O.* nº 18], en diferentes lugares del Claustro de la *Universitat de València*. Al respecto, Leonardo Santos me relata en su entrevista:

> "Desde el principio del proyecto se contaba con la oportunidad de tener a los músicos en directo, lo que sin duda hace que la propuesta escénica tenga otro cariz. El planteamiento fue colocar en diferentes lugares del claustro a los intérpretes, de manera que la música tuviera diversas fuentes espaciales. Los

[215] Transcripción de un fragmento de la entrevista realizada a Leonardo Santos vía mail el 15 de septiembre de 2015.
[216] *Ídem.*
[217] Transcripción de un fragmento de la entrevista realizada a Christine Cloux vía mail el 15 de septiembre de 2015.

> veinte músicos se dividieron en cinco grupos diseminados por los laterales y el frente del escenario."[218]

Sobre la impresión de Ramón Ramos, según me narra Christine Cloux en su entrevista: "Después hablamos un poco, a él le gustó lo que hicimos y le sorprendió porque no imaginaba que esa obra se pudiera bailar. Nos cruzamos en algunas ocasiones pero simplemente intercambiábamos algunas palabras de saludo."[219]

Leonardo Santos termina en su entrevista resaltando el carácter colaborativo del proyecto:

> "Las especiales circunstancias que rodean a esta obra hacen de ella un puro ejemplo de autoproducción fuera totalmente de cualquier lógica de explotación. De alguna forma se hizo por encargo para un espectáculo concreto pero dentro de un marco de colaboración entre instituciones, sobreentendiéndose el carácter no económico de ésta."[220]

También destacó este año el concierto monográfico dedicado a la música de Ramón Ramos en la *I Bienal de las Artes en Valencia "Líneas de fuga" (Poéticas de la perplejidad)*, donde se hizo un amplio repaso por la música de Ramón Ramos, interpretándose las obras ***Diferencias sobre Doktor Faustus*** (1992) [*H.O.* nº 56], ***Comunicación*** (1981) [*H.O.* nº 24], ***Das aufwachen des Gregor Samsa*** (1989) [*H.O.* nº 51], ***Codex Aureum*** (2001) [*H.O.* nº 76] y ***Tétrade*** (1997) [*H.O.* nº 67], produciéndose el estreno absoluto de su obra ***Codex Aureum*** (2001) [*H.O.* nº 76] para orquesta de cámara, encargo del *Institut Valencià de la Música*. El concierto fue ofrecido por el *Grup Instrumental de València* en el Jardín Botánico, el 14 de septiembre (BIENAL, 2001: 1, 4, 13).

---

[218] Transcripción de un fragmento de la entrevista realizada a Leonardo Santos vía mail el 15 de septiembre de 2015.
[219] Transcripción de un fragmento de la entrevista realizada a Christine Cloux vía mail el 15 de septiembre de 2015.
[220] (Véase nota al pie nº 218).

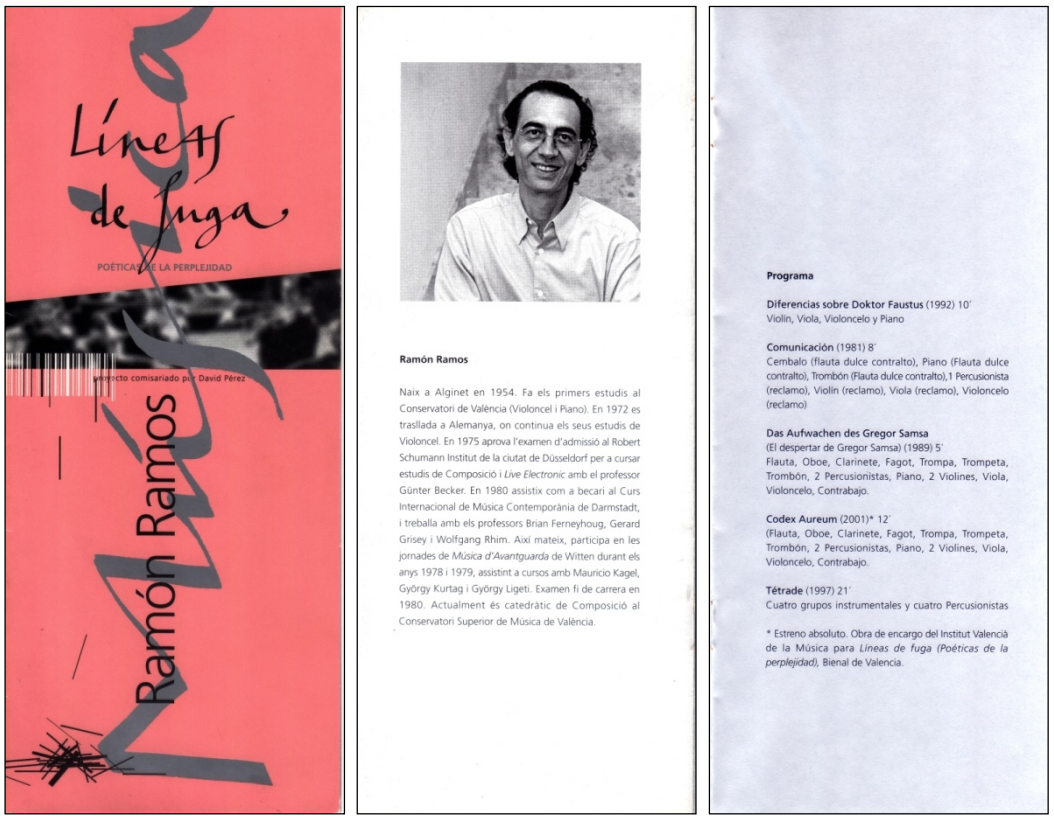


Fig. 77. *I Bienal de las Artes en Valencia "Líneas de fuga". Portada, biografía y repertorio del programa de mano.*

©Generalitat Valenciana. (BIENAL, 2001: 1, 4, 13).

-2002: Destaca de este año la interpretación de su obra ***Tétrade*** (1997) [*H.O.* nº 67] el 14 de mayo, por el *Grup Instrumental de València*, dirigido por Joan Cerveró en la Sala de Cámara del *Auditorio Nacional de Música* de Madrid, en el marco de los conciertos de *Música para el Tercer Milenio*.

También destacan este año dos encargos del *Institut Valencià de la Música*. El primero, para el *XXIV ENSEMS*, dio origen a su obra ***Melencolia I*** (2002) [*H.O.* nº 78] para mezzosoprano y violonchelo, que fue estrenada el 31 de mayo por la mezzosoprano Lourdes Castell y el violonchelista Gustavo Nardi en el *Teatro Talía* de Valencia. Y el segundo, para la colección conmemorativa del 150 aniversario del nacimiento de Francisco Tárrega, dio origen a su obra ***Tres preludis*** (2002) [*H.O.* nº 77] para guitarra, estrenada el 4 de octubre por el guitarrista José Luis Ruiz del Puerto en el *XVIII festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante*, que la volvería a interpretar el 20 de noviembre en el Salón de actos de la *Fundación Juan March* de Madrid. La partitura sería

publicada en la colección *Preludios para el recuerdo*, por el IVM y la editorial Piles (RAMOS, 2002a).

-2003: Este año Ramón Ramos recibiría otro encargo del *Institut Valencià de la Música* para el *XXV ENSEMS*, en conmemoración, junto con otras piezas de otros autores, de los 25 años del *Festival Internacional de Música Contemporánea de Valencia*, y compondría su obra para violín solo ***Aura*** ([2003]) [*H.O.* nº 80], que sería estrenada en el *Teatro Talía* por el violinista Vicente Balaguer.
También este año se publicaría la partitura de su obra ***Passacaglia*** (1991) [*H.O.* nº 53] para Banda sinfónica, por la editorial Piles (RAMOS, 2003a). Y la obra también sería grabada por la Banda de la *Federació de Societats Musicals de la Comunitat Valenciana*, dirigida por Joan Espinosa, y publicada en un doble CD editado por Audioart (FSMCV, 2003).

A principios de la temporada 2003/04 –esto es a finales de 2003– le llamaron para dirigir como director invitado la Banda de música de la *Sociedad Artística Musical Alginetense*, en su pueblo natal, a lo que accedió, prestando su colaboración como director durante unos pocos meses, tras los cuales cesó en el cargo por mantener un programa de obras "demasiado moderno para el pueblo, circunstancia que le disgustó"[221], tal y como me narra su entorno familiar.

[221] Transcripción de un fragmento de una entrevista realizada a Carlos Ramos vía mail el 19 de agosto de 2013.

Fig. 78. *Ramón Ramos ensayando a la Banda de Alginet para el concierto del Día de la Mujer. 2003.*

©Ramón Ramos Villanueva, cedida con autorización por sus herederos.

Además de ejercer su cátedra de Composición en el Conservatorio de Valencia, Ramón Ramos participó este año como profesor, junto al compositor madrileño Jesús Rueda Azcuaga, en el *"Oïda II: Curs de Composició i Interpretació de Música Contemporània"*, organizado por el *Patronat d'Activitats Musicals* de la *Universitat de València* y celebrado del 13 al 19 de noviembre. El curso contó además con la participación del compositor valenciano Andrés Valero-Castells, y del compositor y director del *Grup Instrumental de València*, Joan Cerveró, y registró la asistencia activa de alumnos de Ramón Ramos del *Conservatorio Superior de Música de Valencia* como Adrián Borredà Gomar, José Miguel Fayos Jordán, Iván González Escuder, David Vendrell Roselló, Carlos Fontcuberta Llavata y Héctor Oltra García, resultando estos tres últimos premiados con el encargo de una obra para ser estrenada en la gala de clausura de la próxima edición del *XXVI ENSEMS Festival Internacional de Música Contemporánea de Valencia*.

-2004: Este sería para Ramón Ramos un año muy emocional en diversos aspectos y en dispares sentidos.

Por un lado, en lo personal, las desavenencias surgidas en el matrimonio Ramos Bosch finalizaron con la separación de la pareja el 22 de julio de este año, hecho que afectó mucho anímicamente a Ramón, sumiéndolo en un estado de desazón vital que se reflejaría tanto a nivel personal como artístico. Afectación a nivel creativo que encontramos en el hecho de que, motivado por la situación personal, Ramón Ramos no se sintiera con ánimos para finalizar la composición de su obra ***Bonbon Russe*** ([2003~]) [*H.O.* nº 82]. La obra fue un encargo y estaba dedicada al pianista Miguel Álvarez-Argudo, quien en conversación sobre la obra, su datación y sus circunstancias, me comenta: "Creo que me la dio el año anterior a su separación. Porque le pregunté si la había acabado y me dijo que estaba liado con la separación. No recuerdo más."[222]. La obra, aunque en estado bastante avanzado, con cinco páginas concluidas, quedó definitivamente inacabada y sin fecha ni rúbrica final. Sobre la misma, en conversaciones con su dedicatario, el pianista Miguel Álvarez-Argudo, este me manifestó su deseo de poder estrenarla de algún modo en el futuro.

Y por otro lado, en el plano musical, el año comienza el 2 de febrero con el estreno de su obra ***Tuba Verum Corpus*** (2003) [*H.O.* nº 81] compuesta a finales del año 2003 para doce tubas. El estreno fue protagonizado por el *Grupo de Tubas Tubatub* de Vicente López Velasco, en el marco del *IV Festival Alternativo de las Artes Escénicas, Escena Contemporánea*, en el *Círculo de Bellas Artes* de Madrid, interpretándose la obra en la Sala de Columnas. Una obra en siete movimientos, de alrededor de 50 minutos, densa y sombría, reflejo indudable de su estado anímico.

[222] Transcripción literal de un fragmento de la conversación mantenida vía WhatsApp con Miguel Álvarez-Argudo, el día 17 de agosto de 2016.

Fig. 79. *3 fotografías de Ramón Ramos con el Grupo de Tubas Tubatub, en un ensayo de su obra* ***Tuba Verum Corpus***.

©Vicente López Velasco. [En línea]. [Consulta: 28 agosto 2015]. Disponible en: <http://www.vicentelopeztuba.com/duo.html>.

Fig. 80. *2 fotografías del estreno de* ***Tuba Verum Corpus*** *por el Grupo de Tubas Tubatub. IV Festival Alternativo de las Artes Escénicas, Escena Contemporánea. 2 de febrero de 2004, Círculo de Bellas Artes de Madrid.*

©Vicente López Velasco. [En línea]. [Consulta: 28 agosto 2015]. Disponible en: <http://www.vicentelopeztuba.com/duo.html>.

Los mismos intérpretes volvieron a interpretar la obra pocos días más tarde, en el marco del *VII Festival Nits d'Aielo i Art*, festival dirigido por el compositor y musicólogo Llorenç Barber que se celebró los días 6 y 7 de febrero en el Auditorio Municipal de Aielo de Malferit (Valencia).

Tuba Verum Corpus (2003) [*H.O.* nº 81] fue este año grabada por *Tubatub* y el CD fue publicado libremente en línea (LÓPEZ, [2004]). Llama poderosamente la atención el tono descorazonado del comentario del propio Ramos sobre su obra en el librito del CD, imagen de su estado emocional:

> "Hacer comentarios sobre mis obras siempre me ha parecido una tarea ardua y difícil, y de hecho, en más de una ocasión no merece hablar de ella. [...] Solo una cosa es cierta: El resultado de la composición, satisfactorio o no, es inequívocamente, producto tanto de mis sosiegos como de mis desasosiegos." (LÓPEZ, [2004]: CD librito).

También en lo musical destaca este año la composición de otra obra ambiciosa, ***Les Fúries i Final*** ([2004]) [*H.O.* nº 83] para voz de bajo, coro femenino y orquesta sinfónica, encargo del IVM para la ópera colectiva *1714 Món de guerres*, en la que además participaron los compositores Joan Canet, Ximo Cano, Josep Maria Mestres Quadreny, Rafael Reina y Josep Vicent, con libreto de Albert Mestres Quadreny, e impulsada por el director Josep Vicent. La ópera colectiva, que incluía la parte de Ramón Ramos, fue estrenada el 23 de julio de este mismo año, por la *Orquesta Pablo Sarasate* de Pamplona, el *Amsterdam Percussion*

Group, el *Cor de la Generalitat Valenciana* y el bajo Pau Bordas como Marqués de Sade, dirigidos por Josep Vicent, en el *Auditorio Parque del Castillo*, en el *XXVIII Festival Castell de Peralada* (Girona). La ópera se volvería a representar el 27 y el 28 de julio en el *Fórum Grec, Teatre Grec de Montjuic* (Barcelona). Sobre las circunstancias de la obra me comenta Josep Vicent en entrevista para la presente Tesis Doctoral:

> "Va ser molt emocionant, però molt difícil. Eren mogolló d'estètiques molt diferents. [...]. Va ser molt difícil, molt difícil. [...]. El producte final, que va ser molt... varem tindre que construir... se intentà unificar una mica criteris."[223]

Este proyecto sería el último llevado a cabo en colaboración con Josep Vicent, quien nos rememora en su entrevista que la difícil situación anímica de Ramón Ramos devino poco a poco en un inevitable distanciamiento:

> "Després del 2004 quedem a dinar per pensar nous somnis... [...], i... poc a poc cada vegada és més difícil [...] i poc a poc tot es difumina, no?, i també es difumina perquè també la seua personalitat no ho permitix ja. [...]. Ell estava assumit en un pessimisme absolut, i era molt complicat, molt complicat ja."[224]

En sentir emocional opuesto, coincidiendo este año con motivo de la celebración de su 50 onomástica, la comunidad musical le rendía sincero homenaje en dos conciertos planteados como un personal retrato de la trayectoria artística de Ramón Ramos. Uno celebrado en Valencia el 25 de febrero, con el título *"Ramón Ramos: 50 años en 50'"*, dentro del *Ciclo de Música Contemporánea "Hui, hui, hui música"*, organizado por la SGAE y Art's XXI, y otro en Alicante el día 30 de septiembre, en el *XX Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante*, con el título *"En torno a Ramón Ramos"*, enmarcado dentro del homenaje a la *"Generación Alicante"*[225]. El programa escogido por el propio

---

[223] Transcripción literal de un fragmento de la entrevista realizada a Josep Vicent con motivo de la presente Tesis Doctoral, vía telefónica, el 29 de agosto de 2013.

[224] *Ídem.*

[225] Bajo esta denominación se agrupaban los compositores Ramón Ramos, José Ramón Encinar, Alfredo Aracil, María Escribano y Judith Weir, por su estrecha vinculación con el *Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante*, que sirvió de fiel plataforma para la difusión de sus músicas, y donde se les tenía en especial estima y consideración.

Ramos para ambos conciertos incluyó piezas propias: ***SGAEvarius*** (1998) [*H.O.* nº 70], ***Quasi niente*** (1983) [*H.O.* nº 30], ***Diferencias sobre Doktor Faustus*** (1992) [*H.O.* nº 56], y ***Armagedón*** (1985) [*H.O.* nº 38]; y ajenas: la *Sonata para violonchelo y piano* de Carlos Fontcuberta, el *Trío para piano, violín y violonchelo* Op. 100 de Schubert, y *Suzanne* de Leonard Cohen (DIARIO CRÍTICO, 2004: en línea).

-2005: De este año es su obra ***Orgelmasse*** (2005) [*H.O.* nº 84] para órgano, encargo del IVM para el XXVII ENSEMS, que fue estrenada el 15 de mayo por el organista Juan de la Rubia en la Iglesia de la Compañía de Jesús, en Valencia.

Y también este año compuso la última obra de su legado musical: ***Remor de claredats*** (2005) [*H.O.* nº 85] para clarinete, vibráfono y piano. La obra fue un encargo del IVM para formar parte del concierto-espectáculo *"Caràcter Mediterrani"* producido por el clarinetista Arturo Llàcer, a quien está dedicada. El encargo, sin embargo, fue impulsado por su colega y amigo Andrés Valero-Castells, quien alentó a la organización para que uno de los encargos del proyecto fuera para Ramón con el deseo bienintencionado de animarlo y de que Ramón se mantuviera compositivamente activo tras un periodo de abatimiento creativo. Los primeros síntomas de la enfermedad de Alzheimer hacían aparición y a Ramón Ramos le costó mucho acabar su obra, la tuvo que someter a correcciones posteriores y fue entregada pasado el límite de tiempo. Por entonces aquellas dificultades no se atribuyeron directamente a la enfermedad, sino más bien a una desazón personal, una depresión, una dejadez, un derrotamiento, provocado quizá por las dolorosas circunstancias personales a raíz de su divorcio. La obra, con la mediación de Andrés Valero-Castells ante la productora del proyecto, fue finalmente terminada y fue estrenada como parte del espectáculo el 16 de abril en el *Teatro Auditorio del Centro Social* de Denia (Alicante) (LLÀCER, 2005a: [s.p.]), y según me comentó en conversaciones Arturo Llàcer, coordinador del proyecto, "fue una de las piezas que mejor funcionó en el espectáculo y fue muy

bien acogida por el público"[226]. Acompañaron en el programa del concierto obras de Andrés Valero-Castells, César Cano, Ricardo Baixauli, Jesús Salvador "Chapi" y Javier Santacreu. La partitura fue publicada por el IVM y la editorial Piles (RAMOS, 2005a), y grabada y publicada para el CD *"Caràcter Mediterrani"* (LLÀCER, 2005b), todo este mismo año.

Fig. 81. *Portada y repertorio del programa de mano del espectáculo "Caràcter Mediterrani". Dénia, 16 de abril de 2005.*

©Ajuntament de Dénia e IVM. (LLÀCER, 2005a: [s.p.]).

Ramón Ramos, tras permanecer casi un año en el domicilio familiar tras la separación de su mujer, se trasladó a vivir al pueblo de Sumacàrcer, de donde era originaria su familia materna y a la que Ramón siempre había tenido mucho cariño. En Sumacàrcer se instaló solo, en la casa familiar materna, y montó allí su estudio para componer con vistas al rio, aunque ***Remor de claredats*** (2005) [*H.O.*

[226] Transcripción de un fragmento de la conversación mantenida con Arturo Llàcer el 23 de mayo de 2013.

nº 85] sería ya la última obra que pudo componer, y que como se puede constatar a través de su análisis, supone un claro testamento y epílogo musical del propio autor.

Así lo recuerda tristemente estos años Andrés Valero-Castells en su entrevista realizada para la presente Tesis Doctoral:

> "Desde esos años empezó su "decadencia" personal, y su enfermedad empezó a dar señales, y tuve que asistir muy tristemente a su última época, de mucho sufrimiento anímico a partir de su divorcio, de bastante incomprensión, de dejadez total. […]. Me duele que sufriera aislamiento familiar, y profesional."[227]

-2006: La edición XXVIII de ENSEMS dirigida por Joan Cerveró quiso tener a Ramón Ramos como una de las figuras centrales, realizando una retrospectiva de sus obras en el transcurso de los diferentes conciertos del festival, celebrados en el *Teatro Talía* de Valencia. El 16 de mayo en un concierto centrado en Ramón Ramos, el *Grup de cambra Illana* interpretó sus obras ***SGAEvarius*** (2004) [*H.O.* nº 70], ***Pentáfono*** (1979) [*H.O.* nº 18] y ***Ricercare*** (1986) [*H.O.* nº 43]. Al respecto, el flautista y miembro fundador del *Grup de Cambra Illana*, Vicente Gelós Ten, me rememora en un contacto vía Facebook:

> "Nuestro contacto con Ramón Ramos fue muy breve. Unos pocos ensayos y algunas anécdotas de su tiempo de estudio en Alemania con respecto y relación a sus obras. No tuvimos mucho tiempo de trabajar con él a fondo y las obras tampoco eran originales para nuestra formación que era un sexteto. Tuvimos que añadir instrumentos a nuestra formación. […]. Interpretamos las obras y evidentemente él mismo estuvo en el concierto. Nos felicitó por la interpretación y nos saludamos durante y al final del concierto. "[228]

[227] Transcripción literal de un fragmento de la entrevista mantenida mediante cuestionario vía mail con Andrés Valero-Castells, para las investigaciones de la presente Tesis Doctoral, el 5 de junio de 2013.

[228] Transcripción de un fragmento de la conversación mantenida vía Facebook con Vicente Gelós Ten, el 5 de junio de 2016.

El 17 de mayo participó como invitado especial en el *XVIII Encuentros sobre Composición Musical*, mesa redonda celebrada en la SGAE de valencia junto a destacados profesores y técnicos que trataron *"El estado actual y nuevas perspectivas en la enseñanza de la Composición"*. El 18 de mayo el pianista Ananda Sukarlan interpretó sus obras ***Armagedón*** (1985) [*H.O.* nº 38] y ***Touché*** (1994) [*H.O.* nº 60]. Y el 21 de mayo, en el concierto de clausura, el *Grup Instrumental de València* dirigido por Joan Cerveró interpretó ***Das aufwachen des Gregor Samsa*** (1989) [*H.O.* nº 51] (ENSEMS, 2006: 7, 41, 55, 75, 84).
Y el 11 de noviembre, como parte del concierto-espectáculo *"Caràcter Mediterrani"* producido por Arturo Llàcer, se volvió a interpretar su obra ***Remor de claredats*** (2005) [*H.O.* nº 85], esta vez en el *Auditori de Torrent*.

-2007: Vista la situación anímica de Ramón Ramos, achacada por entonces a su situación personal tras la separación de su matrimonio, con la motivación de estar más próximo a sus familiares, Ramón regresó de la casa familiar materna en Sumacàrcer donde se había instalado solo tiempo atrás, a Alginet, para ubicarse en un piso alquilado, donde su hermano Rafael iba a visitarlo y supervisarlo habitualmente, y allí fue, poco tiempo más tarde, cuando se dieron cuenta de la aparición de los inequívocos efectos de la enfermedad de Alzheimer, tal y como nos narra la cuñada de Ramón Ramos, Victoria Lozano Pastor:

> "Ho tenia tot… com no era ell. Tot estès, tot per terra, tot escampat…. Pues igual que ho tinc jo ara ací. [En referencia al estado de su marido Rafael Ramos, convaleciente también de Alzheimer]. Per que és una cosa molt típica de l'enfermetat. De tindre-ho tot per damunt, tot escampat…. Com si no tingueren…. Que no les troben… i tingueren que fer ells també tria. I ja va ser quan mos donàrem conter que no… Doncs se'n vingué ací a casa i estigué tres anys en mosatros [...]."[229]

[229] Transcripción literal de un fragmento de la entrevista mantenida personalmente, el día 22 de agosto de 2013, con Victoria Lozano Pastor (esposa de Rafael Ramos Villanueva, hermano de Ramón Ramos, y también enfermo de Alzheimer), en la casa paterna de Ramón, domicilio actual de su hermano Rafael y esposa, en el nº 10 de la calle Eulàlia Escobet de Alginet (Valencia).

Dadas las circunstancias, fue necesario en este momento que Ramón Ramos se trasladara a la que fue la casa paterna de la familia Ramos, en Alginet, donde estuvo viviendo durante tres años con su hermano Rafael y su cuñada Victoria Lozano Pastor.

A consecuencia de la incapacidad provocada por la enfermedad, el 2007 fue el último año en activo de Ramón Ramos, no pudiendo ya finalizar el curso en el *Conservatorio Superior de Música de Valencia*. Al respecto recogemos el apesadumbrado testimonio de su cuñada, Victoria Lozano Pastor:

> "Li notaven que estava… No tenia ganes tampoc. Se retraia molt, no volia eixir de casa, no volia arreglar-se, i… en fi. L'apinyàvem molt per a que anara [al Conservatorio], hasta que mos donarem conter que en la conducció era un perill. I ja va ser quan començarem a anul·lar-ho tot i varem dir que…. [...]. I de fet, cridaren des de secretaria en el Conservatori dient-mos que… l'observàrem, a veure que li passava, per que les classes les estava donant molt mal."[230]

Circunstancia que ha de entenderse totalmente coyuntural a su enfermedad, y que reproduzco aquí simplemente con la intención de hacernos una idea acerca de lo que suponen las primeras muestras del inevitable deterioro que conlleva esta cruel enfermedad, y que como alumno suyo puedo y debo apuntar que, por descontado, no ensombrece en absoluto la entrega siempre mostrada hacia sus alumnos y la magnífica labor desarrollada en el *Conservatorio Superior de Música "Oscar Esplà" de Alicante* y en el *Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia* como Catedrático de Composición durante prácticamente veinte años. Como así lo demuestran los testimonios de quienes fueron alumnos suyos, de los cuales quiero recoger a continuación una pequeña parte representativa:

El compositor Sixto Manuel Herrero Rodes, alumno de Ramón Ramos en el Conservatorio de Alicante, (y Director de la presente Tesis Doctoral), en conversaciones vía mail me comenta:

> "[...] en la época en que Ramón trabajó en Alicante, aportó a todos los que tuvimos la suerte de estudiar y conocerle, un nuevo concepto de creación

[230] *Ídem.*

> musical [...], sobre todo una manera de pensar y el nuevo concepto de composición y ciencia, el compositor y su parte de científico."[231]

También en el ámbito de los intérpretes, el saxofonista Alfonso Lozano López, especializado en música contemporánea y actualmente residente en Burdeos (Francia), quien coincidiera con Ramón Ramos en el *Conservatorio Superior de Música "Oscar Esplà" de Alicante* entre los años 1994 y 1996, manifestaba en entrevista para la Tesis Doctoral:

> "Durante los 3 años que convivimos allí, llegamos a tener una relación muy estrecha aunque él siempre fue para mí el *Maestro*. Junto con mi profesor de saxofón, Israel Mira Chorro, Ramón Ramos fue una de mis referencia más importantes a la hora de adentrarme en el mundo de la música contemporánea del momento."[232]

El artista sonoro y musicólogo Ferrer-Molina, alumno de Ramón Ramos en el Conservatorio de Valencia, puso en valor, en el homenaje póstumo que tuvo lugar el 5 de junio de 2012 en el Club Diario Levante, "la gran capacidad de Ramos para escuchar y saber qué necesitaban sus alumnos, para poder motivarlos y prestarles todo lo necesario" (GALIANA, 2012c: 62).

El compositor y director Andrés Valero-Castells, primero alumno y luego compañero en el Conservatorio de Valencia, y finalmente buen amigo de Ramón Ramos, lo recuerda de este modo en una entrevista:

> "Desde el primer día que le conocí conecté muy bien con él. [...] me atendía siempre muy amablemente, siempre dispuesto para dar el mejor consejo [...]. Vaya, un auténtico lujo. Además discutíamos bastante sobre cuestiones normalmente estéticas, me interesaba siempre mucho conocer su punto de vista. [...] la libertad creativa era su primera premisa. Era un profesor que tenía un sexto sentido para calar a los alumnos, [...] si detectaba que eras sincero y te desvivías por la composición, te abría todo, su conocimiento, su amistad, su confianza, [...]. Así era Ramón, alejado de todo ego, generoso sin límite."[233]

---

[231] Transcripción literal de un fragmento procedente de una conversación con Sixto Manuel Herrero mantenida vía mail, con motivo de las investigaciones para la presente Tesis Doctoral, el 4 de marzo de 2015.

[232] Transcripción literal de un fragmento procedente de la entrevista realizada a Alfonso Lozano López vía mail, el día 28-12-2016.

[233] Transcripción literal de fragmentos procedentes de una entrevista realizada mediante cuestionario vía mail a Andrés Valero-Castells, con motivo de las investigaciones para la presente Tesis Doctoral, el 5 de junio de 2013.

Yo mismo –Héctor Oltra García, como autor de esta Tesis Doctoral–, en calidad de alumno de Ramón Ramos en el Conservatorio de Valencia, perteneciendo a aquella última generación de compositores (2002-2006) que completaron la totalidad de sus estudios con Ramón Ramos, me expresaba así durante la ponencia dedicada a quien fuera mi *Maestro*, en el póstumo "Homenatge al compositor Ramón Ramos" celebrando en el pueblo natal del autor, Alginet (Valencia), el 1 de junio de 2014:

> "Ramón Ramos ve ser el meu estimat *Mestre* de composició al *Conservatori Superior de Música de València*, amb el qual vaig mantindre una magnífica relació, i amb qui de seguida vaig establir un vincle molt especial.
>
> D'aquesta manera les investigacions que he realitzat sobre la seua figura i obra (els 2 *Treballs d'investigació Fi de Carrera* de 2007 i 2012 al *Conservatori Superior de Música de València*, la recent *Tesi de Máster* en 2013, i la *Tesi Doctoral en Música* que actualment estic elaborant a la *Universitat Politècnica de València*), ...totes aquestes investigacions han estat sempre motivades en senyal d'agraïment, respecte, admiració i homenatge a la memòria de qui va ser el meu estimat *Mestre*.
>
> [...].
>
> Sense dubte un altre dels factors que fan de Ramón Ramos una figura clau per a la música contemporània valenciana, [...], varen ser els 18 anys de valuosíssima llavor docent com a Catedràtic de Composició als *Conservatoris Superiors de Música d'Alacant i València*, on va transmetre generosament els seus coneixements i la seua experiència, i on va influir i deixar la seua empremta en les últimes generacions de compositors valencians."[234]

El mismo Ramón Ramos describía reflexivamente en la memoria que elaboró para la oposición a la Cátedra de Composición del *Conservatorio Superior de Música "Oscar Esplá" de Alicante*, cómo debía ser enfocada, a su entender, la pedagogía de la composición. A continuación recogemos explayadamente algunos pasajes seleccionados de este texto inédito de Ramón Ramos, al que hemos podido acceder gracias al interés y amabilidad de Emilio Calandín:

---

[234] Transcripción literal de un fragmento procedente de la ponencia dada por Héctor Oltra García (autor de la presente Tesis Doctoral) en el "Homenatge al compositor Ramón Ramos" en Alginet, el 1 de junio de 2014.

"Componer supone crear, y crear es "hacer nacer", sacar de la nada. Crear supone intelectualmente moverse en el futuro, y el futuro, puesto que no existe, no puede ser enseñado.

[...] el compositor –el alumno de composición– lo que tiene que hacer es crear, inventar, haciendo en ocasiones caso omiso de las reglas que ha aprendido o se le han enseñado. De ahí, que al alumno de composición, desde un principio, se le deba considerar como a un ente con dos características bien definidas:

a) como receptor en la asimilación de técnicas y de medios artísticos fundamentados en los anales teóricos y técnicos de la historia de la música.

b) como creador, engendrando ideas que mucho tendrán que ver con su concepción filosófica, social o religiosa de la vida.

En el primer caso, en la parte receptiva, la "pedagogía de la composición" tiene un sentido pleno y coherente. Al alumno se le enseña a dominar una mecánica y obtener así un conocimiento de las diversas técnicas y estilos del pasado –por medio de obras claves y fundamentales–.

En el segundo caso el problema es mucho más críptico. Defiendo sobre todo la comunicación del alumno –creador o futuro creador– con su entorno, y sobre todo, con otros creadores. Son muy eficaces y tremendamente constructivas –e instructivas–, las clases colectivas, o, yo más bien diría, los encuentros colectivos.

[...]

Vamos a ver ahora otro punto importantísimo: La personalidad del profesor y su relación con el alumno.

Mucho se ha hablado y discutido sobre la conveniencia de que un profesor de composición sea o no liberal. Generalmente se cree que el buen profesor el aquel que, sin reprimir la personalidad del alumno, le da un margen enorme de libertad. Creo sinceramente que es un planteamiento pedagógico falso. [...]. El liberalismo pedagógico es muy engañoso y pienso que es todo lo contrario de una pedagogía bien enfocada. No se puede ser liberal con personas aún no formadas, ya que ellas, están todavía indecisas con lo que respecta a la dirección artística que van a tomar.

[...]

Un profesor tiene lógicamente unas preferencias, unos cánones con los que él se siente plenamente identificado. Esto no es óbice para que informe, analice con detalle y trabaje técnicamente otros sistemas y teorías.

[...]

El ser disciplinado y trabajar con rigor no supone que el profesor sea un "domador" de personalidades, es más, sin ese rigor, con el "falso

> liberalismo", el alumno, a la larga se va a encontrar inmerso en un mar de confusiones que van a anular su, a priori, creativa personalidad." (RAMOS, 1990: 33-37).

Y así describía de palabra el propio Ramón Ramos, en una conferencia impartida el año 2000 sobre su propia música, su labor como profesor:

> "Lo que hago con mis alumnos es hablar mucho, escuchar mucha música, [...] y les intento explicar una cosa que es difícilmente realizable si no es por uno mismo. No creo que tenga que venir nadie a contártelo. Pues… que con todo lo que sabes técnicamente que llegues a una libertad, que es la de uno mismo y que puede hacer lo que quieras siempre con un rigor y con un… una formación estricta. Eso es lo que […*ininteligible*…] lo que yo intento enseñarles a mis alumnos."[235]

Enseñanzas cuyo valor lo viene a confirmar el hecho de que en los años posteriores, numerosos alumnos suyos hayan logrado diversos y destacados galardones y premios de composición, como es el caso de Sixto Manuel Herrero Rodes, Voro García, Andrés Valero-Castells, Iván González Escuder, Carlos Fontcuberta Llavata, José Miguel Fayos Jordán, Héctor Oltra García, Víctor Vallés Fornet, entre otros.

Y en lo musical, el 21 de julio de este año 2007, la IV edición del *Certamen de Bandas de Música "Vila de Alginet"*, celebrado en la Plaza del Mercado de Alginet, pueblo natal de Ramón Ramos, quiso tener, en reconocimiento al compositor local, su obra ***Passacaglia*** (1991) [*H.O.* nº 53] como pieza obligada del programa de concurso, que fue interpretada por las tres bandas participantes: la *Banda Amizade - Banda Sinfónica de Aveiro* dirigida por Carlos Marques, que obtuvo el 3º Premio; la *Sociedad Unión Musical de Polop de la Marina* dirigida por Jaime P. Asensi Seva, que obtuvo el 2º Premio; y la *Societat Musical L'Artesana de Catarroja* dirigida por Eduardo Tarín, que se alzó con el 1º Premio.

---

[235] Transcripción literal de fragmentos 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. Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000*, de la presente Tesis Doctoral.

1.3.6. **Retiro y despedida** (2008-2012):

Esta sexta y última etapa en la vida de Ramón Ramos, comprendida entre 2008 y su fallecimiento en 2012, entre los 53 y los 57 años de edad, viene tristemente marcada por el avance de la enfermedad de Alzheimer y la incapacitación a nivel profesional, docente, artístico y personal.

-2008: En el terreno docente, este año se materializaría una de las últimas iniciativas promovida por Ramón Ramos en el *Conservatorio Superior de Música de Valencia*, consistente en la publicación de dos tiradas de ediciones de obras de cámara de profesores y alumnos, realizadas por la editorial valenciana Rivera Editores, iniciativa promovida también por el director del Centro, Eduardo Montesinos. Ello refleja la entrega y dedicación que Ramón Ramos mantuvo hasta el último momento para con su labor docente, pese a verse forzado a abandonar la docencia este mismo año.

El 19 de abril a las 19:30h, el *Grup Instrumental de València* dirigido por Joan Cerveró interpretó su obra ***Diferencias sobre Doktor Faustus*** (1992) [*H.O.* nº 56] en la sala Rodrigo del *Palau de la Música de València* con motivo de un concierto a beneficio de la ONG Cooperación Internacional.

Durante el año 2008, con el agravamiento de la enfermedad de Alzheimer, Ramón Ramos se vio avocado a coger la baja temporal en el Conservatorio, no pudiendo finalizar el curso 2007/08, y estando de bajas temporales enlazadas ya todo este tiempo hasta que le fue concedida la baja definitiva.

-2009: En el 20 aniversario de la composición de la obra, la *Jove Orquestra de la Generalitat Valenciana* dirigida por Manuel Galduf interpretó el 2 de enero en la *Sala de Cámara del Auditorio Nacional* de Madrid la obra ***Das aufwachen des Gregor Samsa*** (1989) [*H.O.* nº 51] de Ramón Ramos.

Uno de los últimos conciertos –sino el último– al que asistió Ramón Ramos, acompañado por Andrés Valero-Castells, fue el celebrado en el *Auditorio del Institut Valencià d'Art Modern* (IVAM) el 19 de diciembre, con motivo de la exposición "Shadows must dance" de Bernardí Riog, donde fue interpretada su obra ***El Exterminador*** [grupo] (1986) [*H.O.* nº 42] por el *Grup Instrumental de València* dirigido por Joan Cerveró, quien al finalizar la interpretación lo llamó para saludar al público, mostrando Ramón ya evidentes síntomas de la minusvalía provocada por el Alzheimer. De este modo nos los recuerda Andrés Valero-Castells en una entrevista realizada para la presente Tesis Doctoral:

> "[…] ya estando de baja, mis esporádicas visitas a Alginet, ya a casa de su hermano Rafael, eran de la poca vida social que le quedaba. […].
> Quizás al último concierto al que asistió lo llevé como de costumbre, aunque ya con signos evidentes de alzheimer. Fue un concierto en el IVAM Julio González con el GIV. Recuerdo que estuve todo el rato más pendiente de él que del propio concierto. Cuando Joan Cerveró lo llamó para saludar al público, Ramón salió, y al final del concierto Joan vino y me dio unas llaves, eran de Ramón que se las había dado al salir a saludar. Esa noche lo invité a cenar, y desgraciadamente ya pude observar muchos de los síntomas de minusvalía provocada por el alzheimer."[236]

-2010-2011: El 30 de marzo de 2010 le fue determinada la baja definitiva y fue jubilado por incapacidad permanente en el *Conservatorio Superior de Música de Valencia*, según dictamen del EVI (Equipo de Valoración de Incapacidad).

Tras superar un amargo incidente[237] en el que por causa de su enfermedad se le dio por desaparecido entre el viernes 9 y el domingo 13 de abril de 2010, Ramón Ramos fue acogido y trasladado junto a sus hijos a su casa familiar en un acto de humanidad por su exesposa Mª Cinta. Como me contó su hijo Carlos, ello supuso

---

[236] Transcripción literal de fragmentos procedentes de una entrevista realizada mediante cuestionario vía mail a Andrés Valero-Castells, con motivo de las investigaciones para la presente Tesis Doctoral, el 5 de junio de 2013.

[237] Levante-emv.com, actualidad, sucesos, 11 de abril de 2010. [Consulta: 2015/IV/4]. Disponible en: <http://www.levante-emv.com/sucesos/2010/04/11/buscan-navarres-hombre-desaparecio-viernes/695186.html>.

un gran sacrificio para la familia por el deterioro del estado en el que se encontraba, y allí pasó alrededor de los dos últimos años de su vida, pese a la enfermedad, feliz de verse rodeado del cariño de sus hijos, a quienes tanto amor Ramón les profesaba.

Fig. 82. *Ramón Ramos Villanueva y su hijo mayor Carlos. Vacaciones en Santa Pola. 2011.* Inédita. Cedida con autorización por ©Carlos Ramos Bosch.

-2012: Vicente Ramón Ramos Villanueva falleció el 14 de marzo de 2012 a la edad de 57 años, en su casa de Alginet, rodeado de sus hijos, y fue despedido en su pueblo natal el 15 de marzo por familiares, amigos y muchos compañeros.

Tras su fallecimiento se le rindieron emotivos homenajes:

El 2 de junio de 2012, el *XXXIV Festival Internacional de Música Contemporánea de Valencia ENSEMS*, en su concierto de clausura a cargo del *Grup Instrumental de València*, quiso ser el primero en rendir homenaje al recientemente desaparecido compositor, según declaró Joan Cerveró, director de la formación y del festival,

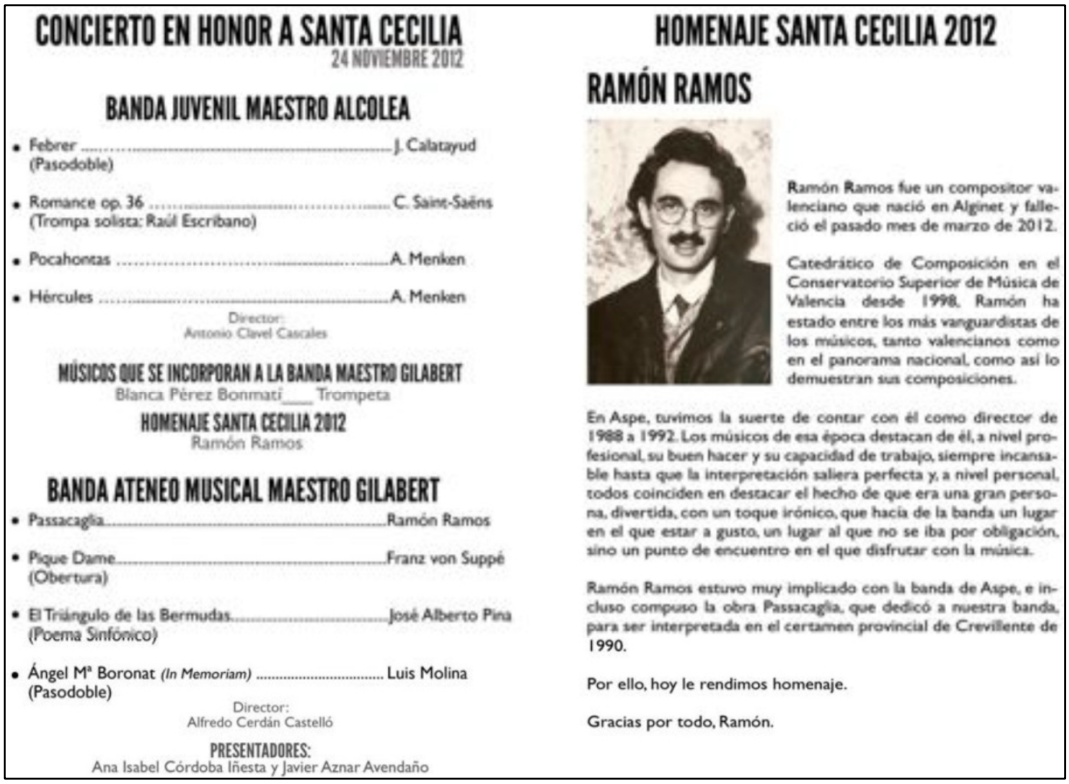
> "[…] mediante la interpretación de *Ricercare* -una de las primeras obras que compuso en Valencia tras formarse durante muchos años en Dusseldorf- en la que homenajea tanto a Johann Sebastian Bach como a las músicas electroacústicas y modernas" (EUROPA PRESS, 2012: en línea).

Tres días después, el 5 de junio, coincidiendo con el día en el que Ramón Ramos hubiera cumplido 58 años, el homenaje realizado en el *Club Diario Levante*, "en colaboración con diversas Entidades como el Colectivo para el Desarrollo Interdisciplinar de la Creación Sonora ART'S XXI, el Institut Valencià de la Música, la Editorial Piles, el Laboratorio de Electroacústica y Clemente Pianos" (GALIANA, 2012a), contó con la presencia de sus tres hijos: Carlos, Ramón y Francisco. Personalidades destacadísimas del panorama musical valenciano actual mostraron su admiración y respeto por la figura del compositor: El compositor y director del *Laboratorio de Electroacústica* (LEA), Gregorio Jiménez, compañero y sobre todo amigo de Ramón Ramos, rememoró con contenida emoción los años de estrecha convivencia como compañeros en el chalet de Alicante en su etapa como profesores en el *Conservatorio "Óscar Esplá"* (GALIANA, 2012c). El compositor y presidente de Art's XXI, Emilio Calandín, recordó y alabó de quien fue compañero en el *Conservatorio de Valencia* "la gran generosidad y el buen sentido del humor" (GALIANA, 2012c). El musicólogo Josep Ruvira manifestó que la obra de Ramón Ramos es de "las más originales e independientes de toda una generación que supo reinventar la modernidad musical en Valencia hace ahora más de tres décadas" (GALIANA, 2012c). Y para Inmaculada Tomás, directora gerente del por entonces *Institut Valencià de la Música* "Ramón Ramos fue un claro ejemplo de que componer es una forma de vivir. Aportó a sus compañeros de generación toda esa carga de calidad que trajo de sus años de formación y de actividad creativa en Europa" (GALIANA, 2012c). Además, como testimonio directo de admiración hacia el compositor, dicho homenaje acogió, en especial creación para la ocasión,…

> "[…] el estreno absoluto de seis nuevas composiciones dedicadas a la memoria de Ramón Ramos. El creador electroacústico Vicent Gómez estrenará su pieza ...*del Ricercare de Ramón Ramos*, inspirada en el Ricercare para grupo instrumental. Josué Moreno interpretará su obra para piano *58 formas de recordar un acorde*. La pianista Mara Álvarez abordará la nueva partitura de Ramón Pastor, *Tropo serial independiente*. Sixto Herrero interpretará al saxo soprano *Escletxa*, escrita en recuerdo del compositor homenajeado. También, Enrique Sanz-Burguete dará a conocer su creación electroacústica y performance *A Ramón in memoriam* y los miembros de

> Amores Grup de Percussió estrenarán *A Ramón Ramos (como una sombra) R2…… J. s. Chapi*." (GALIANA, 2012a).

El 24 de noviembre de 2012, la Banda del *Ateneo Musical "Maestro Gilabert" de Aspe*, de la que Ramos fue director de 1988 a 1992, en el marco de las festividades de Santa Cecilia dedicó un emotivo acto en su memoria que contó con la presencia de su hijo mayor Carlos y en el que se interpretó su obra dedicada a la Banda de Aspe, ***Passacaglia*** (1991) [*H.O.* nº 53], según recogían los noticiarios *Intercomarcal Televisión* el día 21 de noviembre de 2012 (INTERCOMARCAL, 2012), y *Aspe Noticias* el día 28 de noviembre de 2012 (ASPE NOTICIAS, 2012), y como constó explícitamente en el programa de mano del concierto (ATENEO MUSICAL MAESTRO GILABERT, 2012).



CONCIERTO EN HONOR A SANTA CECILIA
24 NOVIEMBRE 2012

BANDA JUVENIL MAESTRO ALCOLEA

- Febrer ..... J. Calatayud (Pasodoble)
- Romance op. 36 ..... C. Saint-Saëns (Trompa solista: Raúl Escribano)
- Pocahontas ..... A. Menken
- Hércules ..... A. Menken

Director:
Antonio Clavel Cascales

MÚSICOS QUE SE INCORPORAN A LA BANDA MAESTRO GILABERT
Blanca Pérez Bonmatí ___ Trompeta

HOMENAJE SANTA CECILIA 2012
Ramón Ramos

BANDA ATENEO MUSICAL MAESTRO GILABERT

- Passacaglia ..... Ramón Ramos
- Pique Dame ..... Franz von Suppé (Obertura)
- El Triángulo de las Bermudas ..... José Alberto Pina (Poema Sinfónico)
- Ángel Mª Boronat *(In Memoriam)* ..... Luis Molina (Pasodoble)

Director:
Alfredo Cerdán Castelló

PRESENTADORES:
Ana Isabel Córdoba Iñesta y Javier Aznar Avendaño

HOMENAJE SANTA CECILIA 2012

RAMÓN RAMOS

Ramón Ramos fue un compositor valenciano que nació en Alginet y falleció el pasado mes de marzo de 2012.

Catedrático de Composición en el Conservatorio Superior de Música de Valencia desde 1998, Ramón ha estado entre los más vanguardistas de los músicos, tanto valencianos como en el panorama nacional, como así lo demuestran sus composiciones.

En Aspe, tuvimos la suerte de contar con él como director de 1988 a 1992. Los músicos de esa época destacan de él, a nivel profesional, su buen hacer y su capacidad de trabajo, siempre incansable hasta que la interpretación saliera perfecta y, a nivel personal, todos coinciden en destacar el hecho de que era una gran persona, divertida, con un toque irónico, que hacía de la banda un lugar en el que estar a gusto, un lugar al que no se iba por obligación, sino un punto de encuentro en el que disfrutar con la música.

Ramón Ramos estuvo muy implicado con la banda de Aspe, e incluso compuso la obra Passacaglia, que dedicó a nuestra banda, para ser interpretada en el certamen provincial de Crevillente de 1990.

Por ello, hoy le rendimos homenaje.

Gracias por todo, Ramón.

Fig. 83. *Programa de mano del "Homenaje Santa Cecilia 2012" del Ateneo Musical "Maestro Gilabert" de Aspe a Ramón Ramos. Aspe, 24 de noviembre de 2012.*

©Ateneo Musical "Maestro Gilabert" de Aspe.
(ATENEO MUSICAL MAESTRO GILABERT, 2012).

-2013: En 2013 se siguieron sucediendo destacados homenajes en su memoria. El valenciano festival ENSEMS, el 29 de mayo de 2013, en el concierto inaugural de

su XXXV edición, haciendo suyo el título de la obra incluida en el programa, ***Llanto por una ausencia*** (1980) [*H.O.* nº 20], rindió homenaje al compositor…

> "[…] cuando se cumple un año de la muerte de Ramón Ramos (1954-2012), catedrático del Conservatorio de Valencia y uno de los compositores clave en la historia reciente de la música valenciana, Ensems le rinde homenaje con la inclusión de varias de sus obras en diversos conciertos." (DOCE NOTAS, 2013: en línea).

También se le rindió homenaje con la interpretación por Miquel Bernat de su obra para un percusionista ***El Exterminador*** [percusión] (1983) [*H.O.* nº 31] de Ramón Ramos, "uno de los principales impulsores de Ensems, con motivo del primer aniversario del fallecimiento del compositor valenciano" (ENTRAIGÜES, 2013b: en línea). Dicho concierto tuvo lugar en el marco de ENSEMS PORTO, salida al exterior por primera vez en su historia del festival ENSEMS, con un concierto el día 7 de junio de 2013 en la *Casa da Música* de Oporto (Portugal).
Además se publicó especialmente en el programa de mano general del festival (ENSEMS, 2013) un respetuoso y emotivo escrito conmemorativo en homenaje al autor, que fue encargado por el director del festival Joan Cerveró Beta a Héctor Oltra García –autor de la presente Tesis Doctoral–, con motivo de mis investigaciones llevadas a cabo sobre el autor durante la elaboración del Trabajo Fin de Máster que precede a la presente Tesis Doctoral, y que titulé *Ramón Ramos, en el recuerdo* (OLTRA, 2013c).

-2014: De nuevo en el marco del *XXXVI ENSEMS Festival Internacional de Música Contemporánea de Valencia*, el concierto del día 17 de mayo incluía a modo de homenaje dos obras de Ramón Ramos en su programa. El concierto fue protagonizado por la *Banda Sinfónica de la Sociedad Musical "La Artística"* de Buñol, dirigida por Andrés Valero-Castells en el *Teatro Principal* de Valencia, y se interpretaron por primera vez juntas las dos únicas obras escritas por el autor para banda sinfónica: ***Passacaglia*** (1991) [*H.O.* nº 53] y ***En un vasto dominio*** (1995) [*H.O.* nº 62], que intercaladas entre las obras *Pentáfona* e *Interludio sobre*

un latido, ambas de Andrés Valero-Castells, completaron la primera parte del concierto (IVM, 2014: en línea).

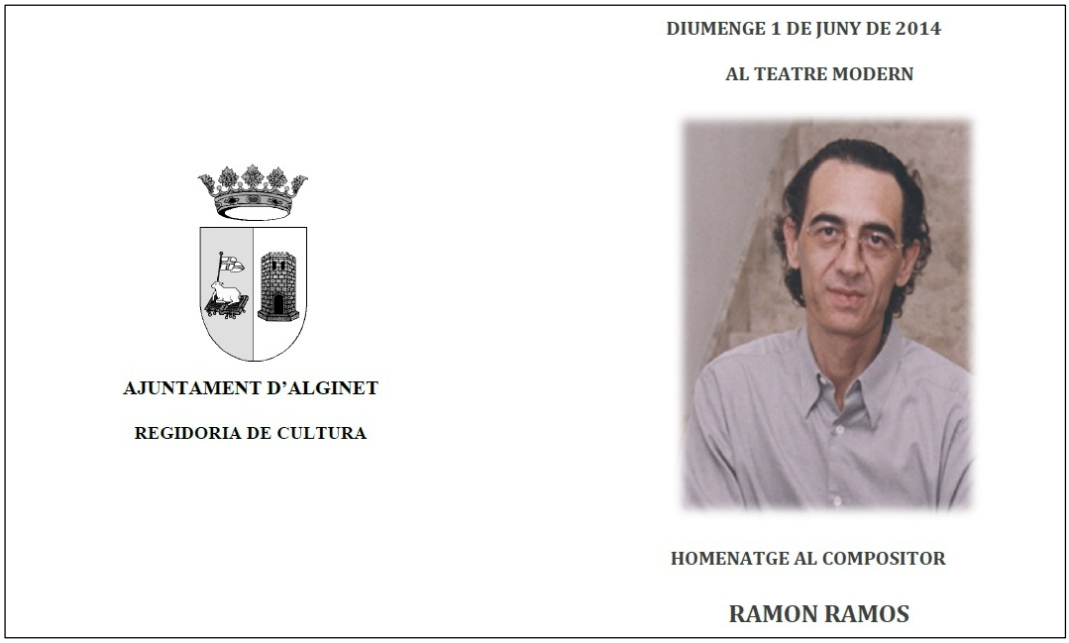
Escasas semanas después, el 1 de junio de 2014 tuvo lugar en el Teatre Modern de Alginet (Valencia), pueblo natal del compositor, el que hasta la fecha puede considerarse como el homenaje más sentido, emotivo y completo dedicado especialmente a la figura del compositor Ramón Ramos Villanueva. Con la necesaria intención de poner en valor, dar a conocer su importancia y rendir homenaje a uno de los vecinos más ilustres de Alginet, el acto fue promovido por la *Regiduría de Cultura del Ayuntamiento de Alginet*, y organizado por Jordi Simó Martín (destacado percusionista de Alginet), en estrecha colaboración con Josep Lozano Lerma (reconocido escritor de Alginet) y conmigo mismo, Héctor Oltra García (en calidad de especialista en la figura de Ramón Ramos, y autor de la presente Tesis Doctoral), y el apoyo de la *Unidad de Música* de *CulturArts Generalitat Valenciana* (antiguo *Institut Valencià de la Música*), que cedió material para la exposición.

Precediendo al acto de homenaje se pudo contemplar una amplia exposición sobre el autor, que contenía fotografías, recortes de prensa, programas de mano de conciertos, partituras originales manuscritas, publicaciones, obra editada, grabaciones, un ejemplar de mi propia Tesis Fin de Máster sobre Ramón Ramos: (OLTRA, 2013d), etc… Acto seguido, el homenaje se desarrolló con la presentación del reconocido escritor de Alginet, Josep Lozano Lerma, las ponencias de Héctor Oltra García: *"Ramón Ramos: figura clau en la música contemporània valenciana dels últims trenta anys"*, y de Andrés Valero-Castells: *"La música per a banda de Ramón Ramos: Passacaglia (1991) i En un vasto dominio (1995)*", y la interpretación de un total de 6 obras del autor: ***Pentáfono*** (1979) [*H.O.* nº 18], ***Aura*** ([2003]) [*H.O.* nº 80], ***Quasi niente*** (1983) [*H.O.* nº 30], ***Après moi…*** (1985) [*H.O.* nº 41], ***El Tumbao*** (1993) [*H.O.* nº 59] y ***Remor de claredats*** (2005) [*H.O.* nº 85], en las que participaron Elena Pina Roig (flauta), Juan Antonio Pallás Duart (clarinete), José Vicente Llopis Espert (Saxofón), Jesús Sanfélix Roig (trompeta), Mª Amparo Vidal Navarro (violín), Irene Simbor Lozano (violonchelo), Jesús Antich Company (piano), Jordi Simó Martín

(percusión), y Héctor Oltra García –mi participación– (director), (AJUNTAMENT D'ALGINET, 2014: [s.p.]).

Al acto asistieron numerosos vecinos de la localidad y familiares de Ramón Ramos, destacando entre otros la presencia de su exesposa Mª Cinta Bosch Lozano y sus tres hijos Carlos, Ramón y Francisco Ramos Bosch, además de amigos, compañeros, compositores, músicos y personalidades del panorama cultural valenciano como Joan Cerveró Beta, Gregorio Jiménez Payá, Jesús Salvador "Chapi", Voro García, José Luís Escrivá Córdoba, etc…

Además, el acto fue grabado audiovisualmente, y numerosos medios de comunicación se hicieron eco del homenaje publicándose numerosos anuncios previos y crónicas posteriores del evento: Riberaexpress.es, Riveratelevisio.com, Newslacostera.com, Levante-EMV.com, Elseisdoble.es, Laveupv.com, etc…



Ramon Ramos (1954, Alginet - 2012, Alginet) va ser un magnífic docent com a catedràtic de Composició, Instrumentació i Formes Musicals, en els conservatoris superiors de música d'Alacant i de València, i un prolífic compositor que, amb una excel·lent formació musical i una bona cultura humanística, va compondre peces de llenguatges avançats, innovadores i potents, com ara ***Pentáfono***, ***Ricercare, Poculum amoris, Pas encore, El tumbao, Pasacaglia, Llanto por una ausencia, Concert per a violoncel i orquestra, Les fúries*** i ***Remor de claredats***.

L'Ajuntament d'Alginet, conscient de la importància i gran vàlua de la seua obra, ha volgut dedicar-li aquest merescut homenatge per honrar la seua memòria.

- **A les 11.30 h inauguració de l'exposició sobre Ramon Ramos.**
- **A les 12.00 h homenatge al compositor Ramon Ramos.**

Programa del concert:

- **Introducció** per Josep Lozano (escriptor).

- "**Ramon Ramos: figura clau en la música contemporània valenciana dels últims trenta anys**" per Héctor Oltra García, llicenciat en Composició i Direcció d'Orquestra i investigador musical especialitzat en la figura del compositor Ramon Ramos, de qui va ser alumne i sobre el qual està actualment elaborant la seua tesi doctoral en Música a la Universitat Politècnica de València. (www.hectoroltra.com)."

- ***Pentáfono*** (1979) per a un grup instrumental de clarinet baix, violoncel, saxo alt, trompeta i violí. Intèrprets: Juan Antonio Pallàs Duart, Irene Simbor Lozano, José Vicente Llopis Espert, Jesús Sanfélix Roig i M. Amparo Vidal Navarro. Dirigida per Héctor Oltra García.

- ***Aura*** (2003) per a violí sol. Intèrpret: M. Amparo Vidal Navarro.

- ***Quasi niente*** (1983) per a flauta sola. Intèrpret: Elena Pina Roig.

- La música per a banda de Ramon Ramos: ***Pasacaglia*** (1991) i ***En un vasto dominio*** (1995), a càrrec d'Andrés Valero Castells, músic, compositor i director, que va ser alumne, company i amic de Ramon Ramos.

- ***Après moi*** (1985) per a piano i flauta. Intèrprets: Jesús Antich Company i Elena Pina Roig.

- ***El tumbao*** (1993) per a percussió sola. Intèrpret: Jordi Simó Martín.

- ***Remors de claredats*** (2005) per a clarinet, vibràfon i piano. Intèrprets: Jesús Antich Company, Jordi Simó Martín i Juan Antonio Pallás Duart.

Fig. 84. *Programa de mano del "Homenatge al compositor Ramón Ramos". Alginet, 1 de junio de 2014.*

©Ajuntament d'Alginet. (AJUNTAMENT D'ALGINET, 2014).

Fig. 85. *Parte de la exposición en el "Homenatge al compositor Ramón Ramos". Teatre Modern, Alginet, 1 de junio de 2014.*

Inédita. Cedida con autorización por ©José García Dolz.

Fig. 86. *Josep Lozano Lerma durante la introducción al "Homenatge al compositor Ramón Ramos". Teatre Modern, Alginet, 1 de junio de 2014.*

Inédita. Cedida con autorización por ©José García Dolz.

Fig. 87. *Héctor Oltra García durante la ponencia "Ramón Ramos: figura clau en la música contemporània valenciana dels últims trenta anys" en el "Homenatge al compositor Ramón Ramos". Teatre Modern, Alginet, 1 de junio de 2014.*

Inédita. Cedida con autorización por ©José García Dolz.

Fig. 88. *Saludos tras la interpretación de la obra* ***Pentáfono*** *en el "Homenatge al compositor Ramón Ramos". Teatre Modern, Alginet, 1 de junio de 2014.*
De izq. a der.: Jesús Sanfélix Roig, Irene Simbor Lozano, Héctor Oltra García, Mª Amparo Vidal Navarro, José Vicente Llopis Espert y Juan Antonio Pallás Duart.

Inédita. Cedida con autorización por ©José García Dolz.

Fig. 89. *Mª Amparo Vidal Navarro interpretando la obra* ***Aura*** *en el "Homenatge al compositor Ramón Ramos". Teatre Modern, Alginet, 1 de junio de 2014.*

Inédita. Cedida con autorización por ©José García Dolz.

Fig. 90. *Elena Pina Roig interpretando la obra* ***Quasi niente*** *en el "Homenatge al compositor Ramón Ramos". Teatre Modern, Alginet, 1 de junio de 2014.*

Inédita. Cedida con autorización por ©José García Dolz.

Fig. 91. *Andrés Valero-Castells durante la ponencia "La música per a banda de Ramón Ramos: Passacaglia (1991) i En un vasto dominio (1995)" en el "Homenatge al compositor Ramón Ramos". Teatre Modern, Alginet, 1 de junio de 2014.*

Inédita. Cedida con autorización por ©José García Dolz.

Fig. 92. *Jesús Antich Company y Elena Pina Roig interpretando la obra* ***Après moi…*** *en el "Homenatge al compositor Ramón Ramos". Teatre Modern, Alginet, 1 de junio de 2014.*

Inédita. Cedida con autorización por ©José García Dolz.

Fig. 93. *Jordi Simó Martín interpretando la obra* ***El Tumbao*** *en el "Homenatge al compositor Ramón Ramos". Teatre Modern, Alginet, 1 de junio de 2014.*

Inédita. Cedida con autorización por ©José García Dolz.

Fig. 94. *De izq. a der., Jesús Antich Company, Juan Antonio Pallás Duart y Jordi Simó Martín, interpretando la obra* ***Remor de claredats*** *en el "Homenatge al compositor Ramón Ramos". Teatre Modern, Alginet, 1 de junio de 2014.*

Inédita. Cedida con autorización por ©José García Dolz.

Fig. 95. *Saludo final de todos los participantes en el "Homenatge al compositor Ramón Ramos". Teatre Modern, Alginet, 1 de junio de 2014.*
De izq. a der.: Irene Simbor Lozano, Juan Antonio Pallás Duart, Elena Pina Roig, Héctor Oltra García, Jesús Antich Company, Jordi Simó Martín, Jesús Sanfélix Roig, José Vicente Llopis Espert, Mª Amparo Vidal Navarro, Andrés Valero-Castells y Josep Lozano Lerma.

Inédita. Cedida con autorización por ©José García Dolz.

==========

FIN de la BIOGRAFÍA

1.4. Aproximación testimonial a la personalidad de Ramón Ramos:

En el transcurso de las investigaciones para la presente Tesis Doctoral, especialmente en las numerosas entrevistas realizadas y contactos mantenidos por diferentes motivos, casi siempre he recibido, aun sin solicitarlo, numerosos comentarios acerca de la personalidad de Ramón Ramos y del decisivo papel que esta ha jugado no solo en su faceta vital, sino también en la faceta artística y creativa. Por ello, no quisiera cerrar el plano biográfico sin abordar una aproximación a la personalidad del autor, aprovechando el indudable interés de estos numerosos testimonios vivos, y poniendo en valor la oportunidad de poder contar con ellos, dado que no ha pasado todavía el tiempo suficiente desde la desaparición del compositor para que estos testimonios se pierdan para siempre con sus coetáneos.

Objetivamente, el hecho de abordar dicho perfil queda justificado por la necesidad de dejar testimonio sobre el mismo, aproximándonos así a la personalidad, carácter y modo de ser del autor, con la intención de tratar de entender mejor sus circunstancias vitales, sus motivaciones artísticas y cómo su personalidad pudo influir en las características artísticas de Ramón Ramos, cómo pudo quedar traducida e impresa en su obra, y qué concepto de ésta tenía el propio autor.

El enfoque del apartado no pretende valorar el perfil psicológico del autor, puesto que no es objetivo de la presente Tesis Doctoral la psicología del compositor. El enfoque que se ha adoptado para el apartado simplemente pretende dejar constancia de cómo era –o cómo era percibida– la personalidad del autor. Ello lo llevaré a cabo mediante la recopilación de los testimonios que sobre el carácter del autor emitieron –en las diversas entrevistas o declaraciones recogidas para la presente Tesis Doctoral, y también para otros medios ajenos, prensa, etc…– aquellas personas que mantuvieron un estrecho contacto con Ramón Ramos, procedentes de los más cercanos ámbitos personales y profesionales del autor. Se ha de tener aquí siempre en cuenta que cada testimonio, como es natural, es expresado abiertamente desde la propia percepción particular y experiencia personal de su emisor.

Además de los testimonios, con igual motivo, recogeré también las declaraciones que en este mismo sentido el propio Ramón Ramos realizó en la conferencia que

pronunció sobre su propia música, en el Club Diario Levante el día 17 de enero de 2000: *"Del manual serial al tratado de la expresión estructurada"*[238], tratándose este de un testimonio directo del propio autor de un indudable valor. Y contaré también con los escritos del propio autor, en forma de reflexión o programa de mano de alguna obra, en los que considero pudo quedar reflejado su temperamento.

Manifestaciones todas ellas sobre la personalidad de Ramón Ramos que nos pueden ayudar a comprender –aunque solo sea siquiera a vislumbrar– las circunstancias de su vida y el sentido y motivación de su creatividad, que consiguientemente influenciaron su producción artística quedando impresas en su obra musical.

A continuación expondré y ordenaré aquellos testimonios que nos puedan ilustrar sobre diferentes aspectos de su personalidad, centrándome especialmente en aquellos que tengan que ver con la faceta artística y el acto creativo.

Empezaré recuperando aquellos testimonios que nos puedan revelar cuál era la fuente de su motivación creativa, aquello que le llevaba a componer:

- El artículo de Josep Lluís Galiana recoge en este sentido las palabras del propio Ramón Ramos, pronunciadas en la conferencia que protagonizó en el año 2000[239]:

> "«Compongo porque me gusta, me da la gana y puedo. Creo que es la mejor forma que he tenido y tengo de expresarme. Para mí es el único camino posible de exteriorizar la receptividad de los sentidos. La música, y el arte en general, es la manifestación espiritual e intelectual de la emoción». Con esta sencilla y contundente declaración comenzó Ramón Ramos una conferencia pronunciada en el Club Diario Levante en el año 2000. Era su manera clara y directa de expresar aquello que le obsesionaba." (GALIANA, 2012b: en línea).

[238] Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000* de la presente Tesis Doctoral, gracias a la grabación en directo del evento que me fue muy amablemente facilitada por el compositor, compañero y amigo de Ramón Ramos, Gregorio Jiménez.

[239] *Ídem.*

- Con estas mismas palabras, rescatadas literalmente de aquella conferencia que protagonizó en el año 2000, Ramón Ramos trataba de dar explicación a esta cuestión:

> "Compongo porque me gusta, me ha *gustao* siempre y creo que es la mejor y la única forma que tengo de… de expresarme. Yo creo que no… no puedo hacerlo de… de otra forma. No sé si lo hago bien o lo hago mal, pero es la única que tengo. Es el único, para mi es el único camino posible de exteriorizar la receptividad de los sentidos. Yo creo que la música… bueno, la música, el arte en general, es la manifestación espiritual, intelectual, de… de toda… de toda emoción. Todo lo que llevamos dentro es la… la única forma de decirlo."[240]

  Y añadía posteriormente:

> "Ya he dicho, ya he dicho que… compongo para poder expresarme, para comunicarme, y quién sabe si para buscar la verdad. Pero también pienso que si supiera la verdad, simplemente la proclamaría. Todo lo demás existe a mi alrededor."
>
> "Y esto decía un, un… Manuel Vicent, que es un escritor valenciano que a mí me… me gusta mucho, escribió […*ininteligible*…] en uno[*a*] de sus columnas de un periódico a nivel nacional… Decía que un escritor es una persona que no sirve para nada, y que por tanto quiere cambiar el mundo. Posiblemente tendríamos que hacer eso nosotros también… no lo sé."[241]

- El violonchelista José María Redondo Márquez, compañero en su etapa en Düsseldorf, afirmaba en su entrevista: "Yo creo que necesitaba la música para poder expresarse, como identidad, sin importar como."[242]
- En el homenaje póstumo a Ramón Ramos celebrado en el Club Diario Levante el 5 de junio de 2012, Josep Lluís Galiana recogía en su artículo: "Para Inmaculada Tomás, directora gerente del Institut Valencià de la Música, «Ramón Ramos fue un claro ejemplo de que componer es una forma de vivir»." (GALIANA, 2012c: en línea).

---

[240] 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. Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000*, de la presente Tesis Doctoral.

[241] *Ídem.*

[242] Transcripción literal de un fragmento procedente de la entrevista mantenida con José María Redondo Márquez vía mail el 8-2-2016.

En cuanto a cómo sociabilizaba la composición, cómo enfocaba y le condicionaba su labor creativa a nivel social y humano, encontramos los siguientes testimonios:

- Ramón Ramos, en su conferencia del año 2000, se expresaba sobre la actitud del compositor ante la sociedad:

> "Antes se decía, yo me acuerdo, yo decía: «¡Ah! se…. Hay quinientas personas en la sala. Si mi obra…», –que pues siempre era un petardo, la obra–, dice: «…si le ha gustado a una persona o a dos yo ya me siento feliz, yo estoy contento, ya he *llegao* a esa persona». Eso es mentira. [*entre risas*] Eso es todo mentira. Yo creo que no. Al compositor lo que le gusta es que se le oiga, que le digan qué bueno eres y qué guapo y qué alto, y nada más…. Y yo creo que se puede hacer, ¿eh?"[243]

Desde otro ángulo, encontramos testimonios sobre cómo Ramón Ramos enfrentaba la absorbente labor creativa y su compatibilidad con la convivencia diaria:

- En palabras de Victoria Lozano, cuñada de Ramón Ramos, entrevistada para la presente Tesis Doctoral:

> "Ramón era un apassionat per a la música. Dedicava tot a la música, vivia per a la música, i no tenia temps *pa* res més. Ell, lo primer era lo seu, i després... [...]. Entonces, claro, *pa* una família... això és molt dur. [...]. Ell era... enamorat i apassionat per la música."[244]

- En esta línea se expresaba el propio Ramón Ramos en la conferencia que protagonizó en el año 2000:

> "Los compositores, yo creo que somos eh… personas, o personajes difícilmente soportables. Yo creo que somos muy complicados para los seres que nos rodean eh… a veces, pues, nada, no se puede hablar con nosotros…. Ya lo dijo… no es de ahora, ya lo dijo Thomas Mann, […]: "Quien está perseguido siempre por el demonio de la creatividad, quien está siempre preocupado, angustiado, obsesionado por la obra de cada año, de cada día, ¿ha sido alguna vez una… un ser de agradable convivencia?". Yo creo que no, ¿no?. Yo creo que no."[245]

  Y añadía posteriormente:

---

[243] (Véase nota al pié nº 240).
[244] Transcripción literal de un fragmento de la entrevista personal realizada a Victoria Lozano el 22 de agosto de 2013 en Alginet (Valencia).
[245] (Véase nota al pié nº 240).

> "Además los creadores –digo los creadores, los compositores en especial más, ¿no?– presentamos una característica excepcional. Somos, eh… los creadores, las dos caras de la moneda. Por un lado la cara de la libertad, y por otro la cruz de la soledad, y al fin y al cabo es el precio de la libertad." [246]

La gran mayoría de los testimonios recopilados coinciden en destacar la gran capacidad de trabajo de Ramón Ramos y el enorme nivel de autoexigencia, perfeccionismo y meticulosidad al que sometía su labor compositiva hasta cotas casi obsesivas:

- Alfredo Rugeles, rememorando los tiempos de convivencia en Düsseldorf con Ramón Ramos, me comentaba en su entrevista: "Fue un gran trabajador y sobre todo, muy detallista. Se lo tomaba muy en serio, como tenía que ser! Era muy dedicado y quisquilloso, por no decir, maniático. Tenía muy buena grafía y la presentación de sus obras era impecable."[247]
- El saxofonista Alfonso Lozano, quien estrenó ***Mana*** (1997) [*H.O.* nº 68], definía así al compositor en entrevista para la presente Tesis Doctoral: "Obsesivo i cuidadoso con los detalles, perfeccionista, si hay un adjetivo que define su música es sin duda alguna "sutileza" y "refinamiento"."[248]
- Una anécdota narrada por Emilio Calandín durante la conferencia que protagonizó Ramón Ramos en el año 2000 nos sirve para ilustrar perfectamente esta actitud del compositor:

  > "Ramón es muy meticuloso y cuando una nota se salía de… de su verticalidad en…, –escribe a mano–, cuando una nota se salía de la verticalidad de… de… de… de… de donde tenía que estar, aunque tuviese cientos de de miles de notas escritas a mano ya…, y le faltasen tres, rompía la hoja y volvía a repetir la hoja."[249]

- Su hijo mayor, Carlos, me rememora emotivamente en entrevista cómo era en casa el estudio de su padre:

---

[246] (Véase nota al pié nº 240).
[247] Transcripción literal de un fragmento de la entrevista realizada al *Maestro* Alfredo Rugeles Asuaje vía mail el 13-11-2014.
[248] Transcripción literal de un fragmento procedente de la entrevista realizada a Alfonso Lozano López vía mail, el día 28-12-2016.
[249] (Véase nota al pié nº 240).

> "[…] con su teclado, con su Mac, su mesa… que no se la podías tocar porque se la descuadrabas, con sus reglas, con su lugar para dejar el papel… la verdad que tenía un tinglado… Porque él era muy meticuloso, ¡muchísimo!. Y tú ves las obras, todo hecho a mano, hasta tenía reglas con letras… ¡La verdad es que es para enmarcar!"[250]

- El propio Ramón Ramos nos dejó testimonio, en la conferencia que protagonizó en el año 2000, sobre su enorme nivel de autoexigencia, autocrítica, perfeccionismo y meticulosidad obsesiva a la hora de componer:

> "Eh… Corrijo y tiendo muchísimo a corregir las cosas que hago, puedo literalmente… corrijo mucho, muchísimo, y aún así sigo corrigiendo, intentando mejorar y perfeccionar lo que hice la noche anterior. […]. Todo me parece que… todo me parece que podría ser mejor."[251]

  Vienen a corroborar este extremo los hallazgos de las partituras inacabadas de un concierto de cámara: ***Concierto para Violoncello y conjunto de cámara*** (1978~) [*H.O.* nº 13]; un cuarteto de cuerda: ***Saudade (Ritorno)*** (1978~) [*H.O.* nº 15]; y una pieza para flauta y piano ***La destrucción o el amor*** ([≤1985~]) [*H.O.* nº 40]; que, como se ha podido comprobar por su observación y análisis, son primeros intentos inacabados de composición que fueron desestimados por el autor en busca de mayor perfección artística, para finalmente materializarse en otras obras de mayor logro artístico: respectivamente, el concierto de cámara ***Leggiero*** (1978) [*H.O.* nº 14], el cuarteto de cuerda ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 16], y la obra para flauta y piano ***Après moi…*** (1985) [*H.O.* nº 41].

- También en el mundo de la interpretación. Como reza el programa de mano del homenaje póstumo a Ramón Ramos celebrado por el *Ateneo Musical "Maestro Gilabert" de Aspe* (Alicante), en el que se destacaba de él, a nivel profesional, "su buen hacer y su capacidad de trabajo, siempre incansable hasta que la interpretación saliera perfecta." (ATENEO MUSICAL MAESTRO GILABERT, 2012: [s.p.]).

---

[250] Transcripción literal de un fragmento procedente de la entrevista mantenida con Carlos Ramos Bosch en persona, el 9-8- 2013 en Alginet.

[251] (Véase nota al pié nº 240).

Con respecto a cómo afrontaba Ramón Ramos el acto de componer, sobre cuál era la actitud anímica del compositor frente al proceso creativo, muchos testimonios coinciden en resaltar la enorme presión a la que este hecho sometía al autor:

- Andrés Valero-Castells, como compañero y amigo de Ramón Ramos, afirmaba que "vivía la composición intensamente." (GALIANA, 2012c: en línea).
- El saxofonista Alfonso Lozano lo recordaba así en su entrevista: "Ramón Ramos era una persona muy responsable que sufría muchísimo con la gestación de cada nueva obra."[252]
- El propio Ramón Ramos trataba fatigosamente de explicarse en este sentido en la conferencia que protagonizó en el año 2000:

> "Componer es difícil, […] yo creo que compongo de una forma compul… compulsiva. Eh… mucho, lo paso además muy mal, muy mal, bueno, mis amigos lo saben. Gregorio[253] lo sabe, ellos lo saben [refiriéndose a sus compañeros de tribuna], que no duermo, que…. […]. Me estanco, tiendo a inmovilizarme, a estancarme, recompongo lo compuesto, vuelvo a dejarlo de nuevo para el día siguiente… empiezo a modificar dinámicas, ataques, texturas, etc…, etc…, etc…. Y eso todo los días, o sea, y lo malo, lo peor es que el problema está ahí, te lo llevas a la cama, te acuestas con él, eh… lo sueñas, te despiertas con él y sigue estando ahí. Y al día siguiente es lo mismo. Es una… un círculo vicioso que a veces eh… no tiene fin."[254]

De los comentarios anteriormente recogidos del propio Ramón Ramos se desprende ya que el compositor lidiaba con una permanente contradicción, una lucha interna, con cierta inseguridad creativa y un cierto pesimismo, debido su elevado nivel de autoexigencia, perfeccionismo y autocrítica, que le llevaba a mostrar una cierta insatisfacción ante su propia obra, otorgándole a la misma en muchas ocasiones una autovaloración a la baja. En este sentido han apuntado también varios testimonios:

---

[252] Transcripción literal de un fragmento procedente de la entrevista realizada a Alfonso Lozano López vía mail, el día 28-12-2016.
[253] Gregorio Jiménez Payá.
[254] (Véase nota al pié nº 240).

- En el homenaje póstumo a Ramón Ramos celebrado en el Club Diario Levante el 5 de junio de 2012: "Jesús Piles trasladó al público sus experiencias con Ramos a la hora de vivir el momento de la edición. «Recuerdo que era una persona que vivía en una contradicción permanente, propia de un genio»." (GALIANA, 2012c: en línea).
- El percusionista y director Josep Vicent recordaba así, en su entrevista realizada para la presente Tesis Doctoral, al Ramón Ramos de los últimos años, entre 2006 y 2007:

> "Ell era un home obsessiu en moltes coses. [...] la manera obsessiva, no?, en la que vivia determinades situacions vitals. [...] després de separar-se, vaig veure com un Ramón Ramos que tenia una lluita psicològica [...]. I això es veia en la música, i era molt premonitori. El *Tratado de la locura*[255] es molt premonitori de la seua vida."[256]

Esa mentalidad en conflicto, en lucha permanente, contradictoria, la encontramos, como refiere Josep Vicent, plasmada en el origen, en la temática, en plano emotivo, en el simbolismo y en los procedimientos compositivos de varias de sus obras:

- Josep Lluís Galiana termina uno de sus artículos narrando así el estreno absoluto, precisamente, de la obra ***Tratado de la locura*** (1998) [*H.O.* nº 69], en marzo de 1998:

> "Estamos, sin lugar a dudas, ante una obra de gran envergadura interpretativa y fuerte carga dramática. Sí, dramática. Ramón Ramos, que recibió los calurosos aplausos de una Sala Rodrigo a rebosar, refleja en su *Tratado de la locura* el sufrimiento de una lucha interior, un doloroso diálogo entre dos mundos enfrentados que libran una dura batalla. Los percusionistas hicieron totalmente verosímil esta histérica historia asumiendo cada uno de ellos su rol y derrochando gran arte y oficio interpretativo. *Levante-EMV*, 14 de marzo 1998." (GALIANA, 2014: 119).

- En el comentario de Ramón Ramos sobre su obra ***Rien ne va plus*** (1985) [*H.O.* nº 37] el compositor refleja el significado simbólico que da a las citas de Juan Sebastian Bach, empleadas a menudo en su música como un

---

[255] ***Tratado de la locura*** (1998) [*H.O.* nº 69].

[256] Transcripción literal de un fragmento de la entrevista realizada a Josep Vicent con motivo de la presente Tesis Doctoral, vía telefónica, el 29 de agosto de 2013.

elemento apaciguador en medio del conflicto, representación de su lucha interna:

> "Emotivamente, Rien ne va plus, es el resultado de la contienda espiritual nacida de cualquier crisis personal. La ofuscación y la problemática (ambas concomitantes con los ritmos agresivos y los sonidos rotos de la estructura formal) desembocan en la apaciguadora melodía del coral final[257], quasi como una oración."[258]

- En este mismo sentido, el artículo de Rosa María Espert recoge el testimonio del propio compositor sobre el empleo de estas citas, que, según manifiesta, hace servir como "un punto estabilizador, momentos de depresión que después vuelve a la sociedad actual, con sus problemas y contradicciones." (ESPERT, 1987-88: 15; ESPERT, 1989: 41).
- Según narraba Emilio Calandín en la presentación de la conferencia protagonizada por Ramón Ramos en el año 2000, esa actitud de contradicción y lucha interna le llevaba a "replantearse constantemente sus propuestas y métodos, cuestionándose incluso la validez de sus propuestas compositivas."[259]
- Este conflicto interno se veía muchas veces alimentado por un hondo litigio mental que rondaba permanentemente en su pensamiento desde su regreso a España procedente de Alemania, del cual puedo dar fe, como el resto de mis compañeros en el *Conservatorio Superior de Música de Valencia*, por habérnoslo manifestado en numerosas ocasiones el propio Ramón Ramos durante las charlas en las clases de composición. Coincidiendo en este sentido, también se pronuncia Josep Vicent en su entrevista realizada para la presente Tesis Doctoral:

> "Ell tenia un conflicte humà sempre entre el que ell hagués segut si hagués seguit vivint al nord [en Alemania], i el moment en que ell accepta anar-se'n de professor allà, no?, a València."[260]

---

[257] Se refiere a la cita de "Wenn ich einmal soll Scheiden" de Juan Sebastian Bach.
[258] Del programa de mano del *IV Festival Internacional de Orquestas Jóvenes de Murcia* (1985: VI).
[259] (Véase nota al pié nº 240).
[260] Transcripción literal de un fragmento de la entrevista realizada a Josep Vicent con motivo de la presente Tesis Doctoral, vía telefónica, el 29 de agosto de 2013.

- En cuanto a su carácter pesimista, José María Redondo Márquez la saca a colación cuando me rememora en entrevista respecto a la incertidumbre de Ramón Ramos por ser capaz de continuar con sus estudios de violonchelo al llegar a Düsseldorf: "En alguna ocasión tenía serias dudas si algún día él podría también; pensaba en su nivel y en la edad, era su faceta pesimista... pero me demostraba que estaba dispuesto a todo."[261]
- En cuanto a la inseguridad creativa, a la insatisfacción ante su obra, puedo aportar en primera persona una anécdota que Ramón Ramos nos contaba muchas veces a sus alumnos en las clases del *Conservatorio Superior de Música de Valencia*, y que compañeros míos de aquellas clases pueden ratificar (Carlos Fontcuberta, José Miguel Fayos, Iván Escudero, etc…). Ramón Ramos nos contaba que componía compulsivamente, enfrascado durante prácticamente toda la noche. La noche era, según nos decía, el momento en el que se encontraba más receptivo a la creatividad, el más adecuado para él para componer. Pero que tras dormir algo, al levantarse la mañana siguiente, al repasar lo que había hecho la noche anterior, decepcionado, se sentía tan insatisfecho que lo borraba todo porque no le gustaba y volvía a empezar. Tampoco solía componer a ordenador, era muy reacio, porque según nos confesaba en las clases del Conservatorio, al escuchar el resultado se decepcionaba mucho con lo que sonaba, aun siendo consciente de la limitación y artificialidad sonora del ordenador.
- Y en este mismo sentido, en cuanto a la inseguridad creativa, viene a pronunciarse el testimonio de Josep Vicent, en entrevista para la presente Tesis Doctoral:

> "Jo la referència... els records que tinc de treballar en ell, sempre és que em diu... "hòstia! Ho canviem o llevem, no? Canviem això...?". Era una cosa activa contínuament respecte a lo que havia escrit."[262]

- Sobre esta actitud de autovalorar su obra a la baja, restándole importancia, siempre con una implacable autocrítica, encontramos el testimonio de Andrés

[261] Transcripción literal de un fragmento procedente de la entrevista mantenida con José María Redondo Márquez vía mail el 8-2-2016.

[262] Transcripción literal de un fragmento de la entrevista realizada a Josep Vicent con motivo de la presente Tesis Doctoral, vía telefónica, el 29 de agosto de 2013.

Valero-Castells en su entrevista para la presente Tesis Doctoral: "No era nada vanidoso, nunca se daba importancia, a veces daba la sensación de ser tan autocrítico con él mismo que tenía serias dificultades para componer en la última época."[263]

- Ejemplo de ello, encontramos las palabras del propio Ramón Ramos pronunciadas en su conferencia del año 2000, en referencia a su obra ***Declinaciones*** (1973) [*H.O.* nº 01], obra que, ni más ni menos, le había valido en 1975 el acceso al Conservatorio *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf:

> "[…] como yo tocaba un poco también la guitarra hice esta obrita, pues, con un cúmulo de… de efectos…. No es una obra que tiene ninguna pretensión, de ningún tipo, es una obra que tiene mucha fantasía, eso sí, en cuanto al timbre, pero… no es que se pueda considerar como obra."[264]

- O la situación que narra el pianista Bartomeu Jaume, en su entrevista realizada para la presente Tesis Doctoral, sobre la partitura de ***Touché*** (1994) [*H.O.* nº 60], otra de las obras para piano solo de Ramón Ramos:

> "Vaig estrenar ***Armagedón***[265], però després, de piano assoles jo no he tocat res més. Perquè assoles, que jo sàpiga, te un altra peça que és ***Touché***[266], que això ho va tocar en Miguel [Álvarez-Argudo], però jo no tinc ni la partitura de ***Touché***. "Ramón, dóna'm la partitura. Ramón, dóna'm la partitura.", y Ramón... "Ah! ixa no... que no... ara no m'agrada...".**"**[267]

Estos mismos sentimientos (contradicción, lucha interna, excesiva autocrítica, pesimismo, desasosiego, inseguridad, insatisfacción, autovaloración a la baja,…) se traslucen en muchas ocasiones en los comentarios y notas al programa que él mismo confeccionaba para sus propias obras, agravándose con el paso del tiempo y evidenciándose estos sentimientos especialmente hacia las últimas obras:

---

[263] Transcripción literal de un fragmento de la entrevista mantenida mediante cuestionario vía mail con Andrés Valero-Castells, para las investigaciones de la presente Tesis Doctoral, el 5 de junio de 2013.
[264] (Véase nota al pié nº 240).
[265] ***Armagedón*** (1985) [*H.O.* nº 38].
[266] ***Touché*** (1994) [*H.O.* nº 60].
[267] Transcripción literal de un fragmento procedente de la entrevista mantenida con Bartomeu Jaume en persona, el 13 de agosto de 2013.

- Ramón Ramos firmaba de este modo el comentario de, precisamente, su obra para piano solo ***Touché*** (1994) [*H.O.* nº 67]:

> "Siempre he desconfiado de toda justificación de lo en cualquier momento inexplicable. No sé lo que es Touché. Probablemente sea la negación constante de una visión parcialmente desenmascarada hacia el final de la obra. Es una pesadilla alucinante en la que hay conatos de locura, es un abismo de amenazas con un sueño inconsumado, y es el impulso conflictivo de la destrucción de la razón.
>
> La manera de desarrollar y elaborar los diversos elementos musicales, presentados como conceptos, renuncia a todo entendimiento lógico intelectual, resumiéndolos a la pura concatenación intuitiva. El tema tratado –incluso desconocido e inexplicable para mi, fue un impulso compulsivo–, aunque aparentemente se pudiera referir a una realidad externa, está siempre concebido como un diálogo psicológico individual entendido a través de una sensibilidad probablemente histérica y alucinada, pero siempre profunda y penetrante. R. Ramos" (ENSEMS, 2006: 60).

- Otro ejemplo lo vemos en el comentario para su obra ***Rumor de claridades*** (1997) [*H.O.* nº 66]:

> "Me piden un comentario sobre *Rumor de claridades*, obra escrita a finales de 1987 y estrenada en enero de 1998[268] en el Palau de la Música de Valencia por el Collegium Instruméntale, dirigido por Francisco Cabrelles. Siempre que tengo que escribir sobre cualquiera de mis composiciones, me vienen a la cabeza aquellas frases de Baudelaire referidas a Delacroix y que siempre son un consuelo para quienes no sabemos escribir: 'Estaba tan seguro de escribir lo que pensaba sobre una tela, como preocupado de no poder pintar su propio pensamiento sobre el papel'. Y más adelante Baudelaire cita esta reflexión del pintor: 'la pluma no es mi herramienta (...) ¿Me creería si le dijera que la necesidad de escribir una página me da dolor de cabeza?' Probablemente no sepa lo que es *Rumor de claridades* (quizá no lo quiera decir o no me atreva a quererlo saber), pero lo cierto es que es mía, y el resultado, satisfactorio o no, producto tanto de mis sosiegos como de mis desasosiegos." (ENSEMS, 1998: 84).

---

[268] Tanto la fecha de composición como la fecha de estreno citadas son erróneas. La obra se compuso en enero de 1997, tal y como me confirma Salvador Sebastiá en entrevista. Y se estrenó también en enero de 1997, tal y como se refleja en PALAU DE LA MÚSICA (1997: [s.p.]) y en el Centro Documental Palau de la Música de València [Consulta: 2016/VI/2 - *ANEXO A.6.2.2.*].

- También en el comentario para el programa de mano del estreno de su obra ***Tratado de la locura*** (1998) [*H.O.* nº 69], donde encontramos ideas y frases ya recurrentes, que se repiten casi sistemáticamente en sus comentarios:

> "No se si me importa demasiado saber lo que es el **Tratado de locura.** Siempre he evitado justificar lo inexplicable. Hacer comentarios sobre mis obras siempre me ha parecido una tarea árdua y difícil, y de hecho, en más de una ocasión siempre he recurrido a la socorrida cita de Shostakóvich en la que dice: *«Mi música no necesita comentarios históricos ni histéricos. A la larga, cualquier palabra sobre la música, es menos importante que la música misma. Cualquiera que piense de otra forma no merece hablar de ella.»*
> Probablemente el **Tratado de la locura** sea un sueño desasosegado en el que hay conatos de locura, abismos de amenazas, de sueños inconsumados e impulsos conflictivos de la destrucción de la razón y la búsqueda constante de una visión parcialmente desenmascarada en algunas secciones de la composición (en los «remedios (vals) para la locura»). El tema tratado en la obra está siempre concebido como un diálogo psicológico individual entendido a través de una sensibilidad probablemente alucinada e histérica, pero siempre profunda, penetrante y real, sobre todo porque el **Tratado** es mío y el enajenado soy yo." (PALAU DE LA MÚSICA, 1998: [s.p.])

- Otro ejemplo lo encontramos en su propio comentario para ***Tres preludis*** (2002) [*H.O.* nº 77]:

> "¿Cuánta música cabe en el subconsciente de un compositor? No lo sé, pero en el mío y en el caso de tres *preludis,* que en realidad es un preludio de tres maneras diferentes, parece que no cupo mucha, apenas tres escasos minutos que no por cortos dejan de ser un sentido homenaje a Francisco Tárrega que escribí en su día con motivo del 150 aniversario de su nacimiento. […]. (Ramón Ramos)." (RAMOS, 2002: 99; ENSEMS, 2009: 53-54).

- También queda al trasluz en su propio comentario de ***Aura*** ([2003]) [*H.O.* nº 80]:

> "El gran maestro polaco de ajedrez Savielly Tartakover solía decir la frase siguiente: *"La táctica consiste en saber qué hacer cuando hay algo que hacer. La estrategia, en saber qué hacer cuando no hay nada que hacer"*. En *Aura,* obra encargo del IVM., no me ha dado tiempo de hacer un planteamiento táctico ni estratégico. La obra debía de durar unos 90 segundos. Aura se ha quedado en *Aurita,* y la irradiación luminosa que se podría percibir alrededor de los cuerpos, apenas se intuye. Tiempo habrá en

> próximas obras para desarrollar la táctica y la estrategia del fenómeno llamado Aura. (Ramón Ramos).” (ENSEMS, 2003: 48; RAMOS, 2004a: 83).

- Y con un tono muy claramente apesadumbrado y abatido se evidencia en su propio comentario para ***Tuba Verum Corpus*** (2003) [*H.O.* nº 81]:

> “Hacer comentarios sobre mis obras siempre me ha parecido una tarea ardua y difícil, y de hecho, en más de una ocasión no merece hablar de ella. […]. Solo una cosa es cierta: El resultado de la composición, satisfactorio o no, es inequívocamente, producto tanto de mis sosiegos como de mis desasosiegos.” (LÓPEZ, [2004]: CD librito).

  Comentario este último, como podemos comprobar, muy similar en algunas frases al de ***Rumor de claridades***, anteriormente citado.

- Y ya en una de sus últimas obras, tanto es así, que el comentario de ***Orgelmasse*** (2005) [*H.O.* nº 84] es un calco prácticamente literal del comentario de ***Rumor de claridades*** (1997) [*H.O.* nº 66], anteriormente citado:

> “Me piden un comentario sobre *Orgelmasse,* obra encargo del IVM escrita para órgano. Siempre que tengo que escribir sobre cualquiera de mis composiciones, me vienen a la cabeza aquellas frases que escribiera Baudelaire referidas a Delacroix y que siempre son un consuelo para aquellos que no sabemos escribir: "Estaba tan seguro de escribir sobre una tela, como preocupado de no poder pintar su propio pensamiento sobre el papel". Sigue citando Baudelaire esta otra reflexión del pintor: "La pluma no es mi herramienta. [...] ¿Me creería si le digo que la necesidad de escribir una página me produce dolor de cabeza?" Probablemente no sepa lo que es *Orgelmasse,* pero lo cierto es que es mía, y el resultado, satisfactorio o no, producto tanto de mis sosiegos como de mis desasosiegos. (Ramón Ramos)” (ENSEMS, 2005: 26).

Ejemplo de esta actitud extremadamente autocrítica, y por ende de poco celo para con su obra, la encontramos en el hecho de que Ramón Ramos no llevara un control absoluto, un catálogo, ni un archivo preciso de su propia producción musical. Circunstancia que ha podido suponer la desaparición de alguna de sus obras, dificultando enormemente la labor de recuperación y catalogación que será objeto de investigación en el siguiente capítulo de la presente Tesis Doctoral.

- En este mismo sentido se expresa Andrés Valero-Castells en su entrevista realizada para la presente Tesis Doctoral:

> "Yo creo que si hubiera sido una persona preocupada por el marketing, sin duda sería reconocido como el más importante de los compositores valencianos de su generación. Lo que ocurre es que él no se preocupaba en absoluto de difundir su obra y ponerla en valor, no era nada ambicioso."[269]

Sin embargo, también encontramos declaraciones en las que Ramón Ramos sí que se mostraba abiertamente satisfecho de algunas obras. En la conferencia que protagonizó en el año 2000 se pronunciaba así sobre algunas de sus obras:

- Sobre ***Contra*** (1984) [*H.O.* nº 35]:

> "La idea es… en directo es bonito porque se ve perfectamente el… el… hay ritmos un *to-to-to-Tan, to-to-Tan, Tan* [*casi cantando*] hay un espectáculo y una… una situación que está muy bien…, la música hubiera ido… ido a más siempre."[270]

- Sobre ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 16], obra sobre la que recuerdo que en las clases de composición en el *Conservatorio Superior de Música de Valencia* se pronunciara y nos la explicara a sus alumnos con abierta satisfacción:

> "[…] el cuarteto de cuerda ***Pas encore***, que yo creo que es una obra horrible desde el punto de vista de… de… de concepto, porque habla de la muerte. 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."[271]

- O sobre ***Tétrade*** (1997) [*H.O.* nº 67]:

> "Después hice una cosa que se llama eh… *Té*… que titulamos ***Tétrade***, que a mí es una obra de las que más me gustan mías –queda mal decirlo, pero…–, es una obra que hay muchísimo… muchísima acción en escena, muchísima."[272]

Muchos testimonios coinciden en apuntar al carácter bohemio, desprendido, desinteresado, generoso, a la bonhomía de Ramón Ramos:

---

[269] Transcripción literal de un fragmento de la entrevista mantenida mediante cuestionario vía mail con Andrés Valero-Castells, para las investigaciones de la presente Tesis Doctoral, el 5 de junio de 2013.

[270] 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. Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000*, de la presente Tesis Doctoral.

[271] *Ídem.*

[272] *Ídem.*

- En este sentido se pronunciaba Andrés Valero-Castells en su entrevista, sobre quien fue su *maestro*, compañero y amigo:

> "Era un profesor que tenía un sexto sentido para calar a los alumnos, en mi opinión si detectaba que eras sincero y te desvivías por la composición, te abría todo, su conocimiento, su amistad, su confianza, hasta su propia casa. […] si Ramón detectaba que algún alumno era interesado en el sentido negativo del término, o que no se sentía compositor, entonces las cosas no solían ir nada bien. […].
>
> Así era Ramón, alejado de todo ego, generoso sin límite. […].
>
> Sincero, honesto, muy generoso, afable, para mi encarnaba la figura de una especie de amigo-hermano mayor. Nunca se guardó nada, nunca tuvo el menor de los celos por los éxitos de sus alumnos o colegas. […].
>
> De la figura de Ramón Ramos destacaría especialmente su humanidad."[273]

- En cuanto al carácter bohemio, desprendido, fútil del compositor, varios testimonios han venido a coincidir en ello a través de un mismo comentario anecdótico que puede resultar ilustrativo: Ramón Ramos en muchas ocasiones, tras finalizar la composición de la obra –una obra de encargo, por ejemplo–, llegaba a ceder con cierta fruslería los mismos manuscritos originales de sus partituras. Hecho que ha devenido en que a muchas de sus partituras se les haya perdido el rastro, como he podido comprobar a la hora de llevar a cabo la recuperación y la catalogación de su obra, abordada en el siguiente plano –Capítulos 2 y 3– de la presente Tesis Doctoral.

Su particular sentido del humor es otra característica especialmente destacable de su carácter que se vuelve recurrente en los testimonios recogidos:

- Josep Lluís Galiana recogía en uno de sus artículos: "El compositor y presidente del Colectivo Art'S. XXI, Emilio Calandín, fue el primero en recordar y alabar la gran generosidad y el buen sentido del humor del último catedrático de Composición del Conservatorio Superior de Música de Valencia." (GALIANA, 2012c: en línea).

[273] Transcripción literal de un fragmento de la entrevista mantenida mediante cuestionario vía mail con Andrés Valero-Castells, para las investigaciones de la presente Tesis Doctoral, el 5 de junio de 2013.

- Y el mismo Emilio Calandín, presentando a Ramón Ramos en la conferencia que protagonizó en el año 2000, decía: "***Declinaciones*** es la primera obra catalogada de… de Ramón Ramos. Esta obra nos muestra también el gran sentido del humor de Ramos, característica que aflora constantemente en su música."[274].
- Este sentido del humor se hace evidentemente patente en obras como ***SGAEvarius*** (1998) [*H.O.* nº 70], en donde se amalgaman intencionadamente conceptos musicales tan dispares como los procedimientos dodecafónicos y el pasodoble:

> "Se trata de un divertimento en ritmo de pasodoble que compuse para el Grup Instrumental de Valencia exclusivamente para un concierto celebrado en la sede de la SGAE en Valencia, que conmemoraba mi quincuagésimo aniversario. Está basado en las notas S (si), G (sol), A (la), E (mi) en la terminología alemana, y tratados de forma tetrafónica, con alguna, por no decir, bastantes licencias." (ENSEMS, 2006: 44).

- El programa de mano del homenaje a Ramón Ramos celebrado por el *Ateneo Musical "Maestro Gilabert" de Aspe* (Alicante) rezaba así:

> "A nivel personal todos coinciden en destacar el hecho de que era una gran persona, divertida, con un toque irónico, que hacía de la banda un lugar en el que estar a gusto, un lugar al que no se iba por obligación, sino un punto de encuentro en el que disfrutar con la música." (ATENEO MUSICAL MAESTRO GILABERT, 2012: [s.p.]).

- Según afirma Andrés Valero-Castells en su entrevista, Ramón Ramos "en ocasiones era tremendamente divertido, como cuando le encontró un parecido razonable al ya difunto maestro Rafael Talens, con G. Rossini. A veces podía llegar al sarcasmo, pero siempre de forma más bien ingenua."[275]
- Carlos Cruz de Castro rememora este aspecto del joven Ramón Ramos en Düsseldorf por el año 1972-73, del que decía que era…

> "[…] poseedor de un humor socarrón al que había que entenderle entre líneas, sobreentenderle sutilmente para saber a qué se estaba refiriendo, pues,

---

[274] (Véase nota al pié nº 240).

[275] Transcripción literal de un fragmento de la entrevista mantenida mediante cuestionario vía mail con Andrés Valero-Castells, para las investigaciones de la presente Tesis Doctoral, el 5 de junio de 2013.

> a veces, exteriorizaba un semblante taciturno que podía llevar al engaño a quien no lo conociera en profundidad." (CRUZ DE CASTRO, 2012: 1).

Muchos de los testimonios recogidos sobre el compositor hacían repetidas veces alusión al concepto de libertad como un ideal, en su amplio sentido, siempre muy presente y destacado en el pensamiento de Ramón Ramos:

- Josep Lluís Galiana definía en su artículo a Ramón Ramos como una "persona vital, apasionada y amante de la libertad." (GALIANA, 2012b: en línea).

En cuanto al concepto de libertad referido al ámbito docente, encontramos los siguientes testimonios:

- Andrés Valero-Castells, como alumno de Ramón Ramos afirmaba que "fomentaba la libertad creativa entre sus alumnos" (GALIANA, 2012c: en línea).
- El mismo Andrés Valero-Castells añadía al respecto en su entrevista:

> "Pues la resumiría en una palabra que ya he dicho varias veces: libertad! Siempre con profesionalidad, humildad, ganas de conocer y adentrarse en distintos caminos, pero siempre bajo esa premisa. Decía con frecuencia que en Alemania tuvo una educación compositiva muy férrea y estricta, básicamente con el lenguaje serial, y él no quería eso para sus alumnos. Dependiendo del perfil de alumno supongo que la trascendencia será mayor o menor, en mi caso su influencia fue total."[276]

- Ramón Ramos, como profesor de composición, según explica en su conferencia del año 2000, trataba así de inculcar el ideal de libertad creativa a sus alumnos:

> "[…] les intento explicar una cosa que es difícilmente realizable si no es por uno mismo. No creo que tenga que venir nadie a contártelo. Pues… que con todo lo que sabes técnicamente que llegues a una libertad, que es la de uno mismo y que puede hacer lo que quieras siempre con un rigor y con un… una formación estricta." [277]

---

[276] Transcripción literal de un fragmento de la entrevista mantenida mediante cuestionario vía mail con Andrés Valero-Castells, para las investigaciones de la presente Tesis Doctoral, el 5 de junio de 2013.

[277] (Véase nota al pié nº 240).

Y seguía diciendo más tarde:

> "Yo me acuerdo que mi profesor[278], al principio de estudiar con él, –esto lo he *contao* mucho a mis alumnos siempre[279]–. Yo llevaba la obra, y me decía… [*da un golpe en la mesa*]: "A ver, ¿porqué esa nota es un Fa#?, ¿porqué dur… tiene un valor de cinco semicorcheas?, y ¿porqué lo toca el fagot en la clave de Sol?". Yo le tenía que justificar todo el camino, ¿no?. Que por una parte es muy bueno, ¿no?. Porque aprendes a ser muy riguroso. Pero si trabajas mucho así, al final te estás completamente eh… aprisionado. No puedes hacer nada. Yo creo que está bien pasar una temporadita por ahí, hacer serialismo integral total, y luego ya, buscar una cierta libertad. Y que *segur que me fa*… a mis alumnos les cuesta tanto como a mí. Me ha *costao* diez años lo menos [*entre sonrisas*] de liberarme."[280]

Y en cuanto al concepto de libertad referido a la práctica artística, creativa, compositiva, encontramos los siguientes testimonios:

- Josep Lluís Galiana se expresaba en este sentido en su artículo obituario dedicado a Ramón: "Ramos tenía una definición de entender la libertad: «la libertad aprende a conocerse en la cautividad, se accede a ella por medio de la subordinación, doblegándose al orden, a la ley, a la constricción, al sistema»." (GALIANA, 2012b: en línea).
- El compositor Emilio Calandín se expresaba así en la conferencia protagonizada por Ramón Ramos en el año 2000, haciendo referencia a la búsqueda de la libertad compositiva de Ramón Ramos:

  > "Esta idea queda reflejada en una frase utilizada por Ramos para… parafraseando a Marcel Proust: "No somos libres frente a la crea… a la obra de arte. No la hacemos a nuestro gusto, sino que preexiste y hemos de descubrirla". En esa búsqueda, provocada por la constante duda a disipar, Ramos ha producido un catálogo amplio para las más diversas agrupaciones instrumentales."[281]

- Y el propio Ramón Ramos hablaba sobre la libertad en la conferencia que protagonizó en el año 2000 diciendo que…

---

[278] Günther Becker.
[279] Yo mismo, como alumno de Ramón Ramos en el *Conservatorio Superior de Música de Valencia*, doy absolutamente fe de ello.
[280] (Véase nota al pié nº 240).
[281] (Véase nota al pié nº 240).

> "no es, en definitiva, si no otro término para designar la subjetividad. […]. Pero la libertad aprendida nada tiene que ver con la trágica libertad que deviene en esterilidad. Se puede resumir citando a… al Stravinski de la poética musical cuando dice: eh… "Cuanto más controlado, limitado y elaborado sea el arte, tanto más libre habrá de ser"."[282]

A continuación se exponen testimonios diversos recogidos mediante entrevistas sobre diferentes facetas del carácter de Ramón Ramos que nos pueden ayudar a completar el puzle de su carácter, a acercarnos a su personalidad, o al menos a comprender cómo ésta era percibida entre los que le rodearon:

- José María Redondo Márquez rememora en entrevista el carácter del joven Ramón Ramos cuando coincidió con él en Düsseldorf entre los años 1972-74: "Ramón era muy introvertido, enamorado de la música y ansioso por aprender; persona maravillosa y dispuesto a todo."[283]
- Francisco Estévez, recuerda en su entrevista la personalidad de Ramón Ramos: "Era afable, alegre, sociable, con buen humor, sosegado, y sobre todo, con muy buen corazón, una de esas personas que desde el primer momento sabes que le vas a tener de amigo para toda la vida."[284]
- Carlos Cruz de Castro, también compañero en Düsseldorf, rememora en entrevista el carácter de Ramón Ramos: "en Düsseldorf le puse el sobrenombre de "Billy el niño" por lo jovencito que era y lo enormemente despierto, inteligente, rápido de mente aunque silencioso, flaco y larguirucho a quien le teníamos que mirar hacia arriba." (CRUZ DE CASTRO, 2012: 1).
- En palabras de Monika Gutland, quien fuera por un tiempo en Düsseldorf pareja sentimental de Ramón Ramos, lo describía del siguiente modo en sus entrevistas para la presente Tesis Doctoral: "He was a special person. He

[282] (Véase nota al pié nº 240).
[283] Transcripción literal de un fragmento procedente de la entrevista mantenida con José María Redondo Márquez vía mail el 8-2-2016.
[284] Transcripción literal de un fragmento de la entrevista realizada a Francisco Estévez Díaz vía mail el 3-4-2016.

could be weak and extremely strong. He could be deeply sad and uncredibly funny. Her was an extraordinary sensitive person."[285]

A lo que añadía en entrevista posterior: "I think, he was very much disturbed by the suicide of his father. He was genious, no doubt, but he was not made for daily life."[286]

- En palabras de Emilio Mendoza, compañero del *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf, recuerda para la presente Tesis Doctoral: "él irradiaba: fortaleza, pasión, sabiduría."[287]
- Alfredo Rugeles, compañero también en el *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf, recuerda en sus entrevistas para la presente Tesis Doctoral: "Ramón fue un gran amigo, una bella persona y un gran ser humano. Siempre lo recordaré con sincera amistad, afecto y profunda admiración."[288]
- En palabras del saxofonista Alfonso Lozano López en entrevista para la presente Tesis Doctoral, afirmaba: "te diré que era una persona extremadamente sensible."[289]
- En palabras de Enrique Sanz-Burguete, en contacto con motivo de la presente Tesis Doctoral: "Su música, de líneas austeras –como su presencia y carácter– está dotada de una gran carga energética y expresividad contenida."[290]
- Carlos Cruz de Castro dice: "Recuerdo que Billy[291] tenía una personalidad muy rica y que su música es muy refinada, de técnica depurada y de suma creatividad." (CRUZ DE CASTRO, 2012: 2).
- Y en una reflexión final Carlos Cruz de Castro diserta sobre lo que supuso Ramón Ramos para sí mismo:

---

[285] Transcripción literal de un fragmento de la entrevista realizada a Monika Gutland vía mail el 17-3-2014.

[286] Transcripción literal de un fragmento de la entrevista realizada a Monika Gutland vía mail el 3-5-2014.

[287] Transcripción literal de un fragmento de la entrevista realizada a Emilio Mendoza vía mail el 19-3-2013.

[288] Transcripción literal de un fragmento de la entrevista realizada al *Maestro* Alfredo Rugeles Asuaje vía mail el 13-11-2014.

[289] Transcripción literal de un fragmento procedente de la entrevista realizada a Alfonso Lozano López vía mail, el día 28-12-2016.

[290] Transcripción literal de un fragmento del contacto mantenido con Enrique Sanz-Burguete vía mail el 26-5-2014.

[291] En referencia a Ramón Ramos, que era con el apodo con el que cariñosamente le llamaban sus amigos en Düsseldorf.

> "El azar y las circunstancias se mezclan y se cruzan en nuestras vidas sin que nos demos cuenta de sus consecuencias más que cuando retrospectivamente se echa la mirada hacia atrás. De estas lucubraciones existenciales hablábamos Billy[292] y yo en uno de los festivales de música contemporánea de Alicante refiriéndonos al tiempo transcurrido desde su estancia en Düsseldorf. Yo le decía que dentro de las dificultades que siempre se atraviesan en la vida de uno, él había rentabilizado muy bien el período de Düsseldorf hasta llegar a la situación en la que se encontraba ejerciendo la doble actividad de compositor y de catedrático de composición en España, que no era fácil lo que había conseguido y que tenía que ser consciente de ello. En este sentido tengo que decir que si la vida se desarrolla entre circunstancias y esfuerzos personales, la que yo conocí de Billy fue enormemente meritoria, positiva y valerosa por su parte, y a él se debe, en definitiva, lo que consiguió ser y poseer, pues al final, por más "dioses" que se crucen por el camino, uno viene siendo el "autor" de sí mismo y Billy lo fue de él." (CRUZ DE CASTRO, 2012: 2).

[292] *Ídem.*

PLANO CATALOGRÁFICO

CAPÍTULO 2: CATÁLOGO DE OBRA

2.1. Metodología detallada y descripción del procedimiento:

La labor de investigación para la obtención de datos para el plano catalográfico es desarrollada mediante una metodología basada en la consulta de fuentes documentales, un importante trabajo de campo fundamentado en el rastreo de fondos de archivo y documentos, haciendo también valer la aportación de herramientas como la entrevista.

2.1.1. Etapas y líneas de la investigación:

La labor de investigación se ha dividido en tres etapas sucesivas:

1ª Etapa - Acceso a las fuentes:

La primera etapa está dirigida a acceder a los diferentes tipos posibles de fuentes de información: fuentes primarias (las partituras originales del autor suponen la fuente principal), fuentes secundarias (las ediciones-publicaciones de su obra), y fuentes terciarias (los posibles catálogos generales que reflejen obra suya, así como informaciones obtenidas mediante documentos relacionados y entrevistas personales). Las informaciones obtenidas de estos tres tipos de fuentes aportarán una gran cantidad de datos necesarios para la constitución de un catálogo detallado, preciso y completo de las obras del autor. Establecí para ello, en esta primera etapa, tres líneas principales para la obtención de los datos catalográficos:

-(1ª Etapa) Línea 1ª. Acceso a las partituras del autor: Las partituras, como fuente primaria y/o secundaria, proporcionan, aunque no todos, parte de los datos que se reflejarán en el catálogo, especialmente los de carácter más técnico a la vez que de mayor importancia: título, datación y localización de su composición, instrumentación, movimientos, dedicatario, etc….

Dada la particular naturaleza del caso, sobrevenido por las circunstancias vitales especialmente de los últimos años de vida de Ramón Ramos –detalladas y descritas en el plano biográfico de la presente Tesis Doctoral, *II.1.3. Resultado:*

Historia de vida de Ramón Ramos Villanueva (versión principal: cronológica, en etapas, narrada detalladamente e ilustrada)–, he de resaltar aquí las condiciones que han hecho del rastreo y la recuperación de cada una de las partituras de Ramón Ramos una labor de enorme dificultad, esmero y paciente dedicación. Esto fue debido a que Ramón Ramos, como ya he apuntado en la biografía, no llevó en vida un control exhaustivo de su propia obra, ni a través de una catalogación precisa de la misma ni mediante un celoso archivo y control físico de sus propias partituras. Como ya tratamos de ilustrar en el apartado de la presente Tesis Doctoral, *II.1.4. Aproximación testimonial a la personalidad de Ramón Ramos*, los testimonios recogidos coincidían en apuntar que dado su carácter desprendido y un cierto sentimiento fútil hacia su propia obra, le llevaban en muchas ocasiones a ceder con cierta despreocupación incluso los manuscritos originales de sus partituras, perdiéndoseles el rastro en muchos de los casos, como he podido comprobar a la hora de llevar a cabo la recuperación y la catalogación de su obra. Ello, además, recordemos que se vio agravado por las circunstancias vitales de los últimos años de vida de Ramón Ramos, abocado a realizar en pocos años varias mudanzas de domicilio a consecuencia de su separación matrimonial, con los consiguientes traslados de todo su material de trabajo y partituras, circunstancia que además coincidió con el paulatino agravamiento y convalecencia por su enfermedad de Alzheimer, que le fue progresivamente incapacitando para conservar su propia obra en condiciones.

Por todo ello, dadas las circunstancias del caso, fue imprescindible llevar a cabo un rastreo minucioso y afanoso del paradero de las partituras, muchas veces desconocido y alejado del fondo de archivo personal en su domicilio, dedicando gran parte del tiempo a investigar las diversas posibles localizaciones de los originales o de alguna copia en su defecto, dando con ellas en numerosos y diferentes emplazamientos de muy distinta índole y naturaleza:

-<u>Obra publicada del autor:</u> en las editoriales *Piles*, *Institut Valencià de la Música* y *Boileau*. Muy pocas obras han sido editadas y publicadas, lo que supone dar por esta vía con un porcentaje muy escaso del total de partituras del autor.

-Consulta de fondos de archivo de diversa índole:

·Entidades: fondos de archivo del *Institut Valencià de la Música*[293] [ver *ANEXOS A.6.1.*, y su permiso de consulta y reproducción de documentos en *A.7.1.* dirigido a la Directora del IVM, Dña. Inmaculada Tomás Vert]; *Palau de la Música y Congresos de Valencia* [ver *ANEXOS A.6.2.1.* (Enrique Monfort, 2013) y *A.6.2.2.* (Javier Sapiña, 2016)]; *Sociedad General de Autores y Editores* (SGAE) [ver *ANEXO A.6.3.*]; *Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música* (INAEM): *Biblioteca del Centro de Documentación de Música y Danza* (CDMyC) [en *ANEXOS A.6.5.*, y su permiso de consulta y reproducción de documentos en *A.7.2.* firmado por el Director del CDMyD-INAEM, D. Antonio Álvarez Cañibano]; y *Biblioteca de la Fundación Juan March* [en *ANEXO A.6.6.*].

·Formaciones musicales: fondo de archivo del *Grup Instrumental*, fondo de archivo de la *Unió Musical de Villamarxant*, fondo de archivo del *Collegium Instrumentale*, fondo de archivo del *Grup de Cambra Illana*.

·Fondos de archivo privados de: José Miguel Fayos Jordán y Carlos Fontcuberta Llavata (alumnos de Ramón Ramos), Miguel Álvarez-Argudo y Bartomeu Jaume (pianistas), Jordi Simó (percusionista de Alginet), Emilio Calandín y Andrés Valero-Castells (compositores, compañeros y amigos de Ramón Ramos), Mª Carmen Antequera Antequera (violinista en el *Grup Instrumental*), Vicente Cuadrado Sáez (guitarrista), Vicente López Velasco (tubista), Alfonso Lozano López (saxofonista) y Joan Cerveró (compositor, director del *Grup Instrumental* y amigo de Ramón Ramos). Se puede consultar una relación descriptiva de los mismos en el *ANEXO A.1.*.

[293] Actualmente denominado Unidad de Música de CulturArts Generalitat Valenciana.

-Fondo de archivo personal del compositor Ramón Ramos: Gracias al estrecho contacto que se ha mantenido durante todas las investigaciones con la familia Ramos-Bosch, principalmente a través de Carlos Ramos Bosch, hijo mayor de Ramón Ramos y representante de los herederos de los derechos de la obra de su padre, éstos me concedieron en exclusiva la autorización para poder acceder al fondo de archivo personal del compositor Ramón Ramos, localizado en su casa de Alginet (Valencia). El fondo de archivo de partituras del compositor permanece en el domicilio familiar Ramos-Bosch por expreso deseo de los herederos, quienes desestimaron en 2012 la propuesta por parte del *Institut Valencià de la Música* (IVM) y la entonces directora Dña. Inmaculada Tomás de acoger el fondo de archivo del compositor en la institución oficial para su custodia, cuidado y posible catalogación, lo que hace que la labor emprendida en la presente Tesis Doctoral adquiera un significado crucial para la constatación y conservación del legado de obras de Ramón Ramos. De este modo, el permiso sí concedido al doctorando con motivo de las investigaciones para la presente Tesis Doctoral se ha venido ejerciendo en varias sesiones de trabajo de campo dedicadas a la consulta y digitalización del material allí hallado –descripción y procedimiento que puede consultarse detallado en el siguiente *Capítulo 3: Archivo Digital*, apartado *3.2.1. El fondo de archivo familiar Ramos-Bosch* de la presente Tesis–. Para establecer los términos de esta consulta se presentó por mi parte, y se firmó por ambas partes, un documento de *"Compromiso de uso del material cedido"* que establece el marco consensuado dentro del cual me comprometo a hacer un uso legítimo del material consultado y digitalizado proveniente de su fondo de archivo personal. El documento está fechado a 31 de enero de 2015, y puede consultarse adjunto en el *ANEXO A.5.*.

En dicho fondo de archivo personal, además de hallar muchas de las partituras originales manuscritas del propio Ramón Ramos, así como copias, también se hallaron otro tipo de documentos: programas de mano,

recortes de prensa, documentos oficiales, apuntes del propio Ramón Ramos sobre sus obras, etc…, que a su vez han sido fuente de información tanto para el plano catalográfico como para la biografía, e incluso para orientar el plano analítico-estético.

-(1ª Etapa) Línea 2ª. Obtención de datos complementarios a la partitura, y en su defecto: En la investigación se han tenido también en cuenta otro tipo de fuentes de información distintas a las partituras del autor. Estas otras fuentes aportaron otros datos complementarios de interés, facilitando información que la partitura de la obra *per se* no puede proporcionar directamente (estreno, interpretaciones destacadas, reconocimientos obtenidos, etc…), por ello fue necesario rastrear otro tipo de fuentes de información para la obtención de los datos complementarios:

-Investigación de la bibliografía existente: Se realizó una profunda indagación sobre la información ya disponible en la bibliografía existente. Hecho ya realizado y descrito en el apartado sobre el estado de la cuestión: *I. INTRODUCCIÓN*, apartado *3.3.2. Sobre la catalogación de obra del autor*.

-Hemerotecas en línea: en busca de noticias sobre obras del autor, estrenos, críticas musicales, etc…: Diarios/noticiarios regionales: *Las Provincias, Levante-EMV, Aspe noticias, Diario crítico Comunidad Valenciana, Intercomarcal TV, TVdigital Ontinyent, El Periódico Mediterráneo*. Diarios estatales: *El País, ABC, Europa Press*. Noticiarios en línea: *Mundoclasico.com, VLCCiudad.com*.

-Consulta de registros de datos de entidades culturales/musicales: *Palau de la Música y Congresos de Valencia* [en *ANEXOS A.6.2.1.* (Enrique Monfort, 2013) y *A.6.2.2.* (Javier Sapiña, 2016)]; *Sociedad General de Autores y Editores* (SGAE) [en *ANEXO A.6.3.*]; *Fundación Juan March* [en *ANEXO A.6.6.]*; *Auditorio Nacional, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música* (INAEM): *Base de datos - Estrenos de Música, del Centro de Documentación de Música y Danza* (CDMyC) [en *ANEXOS A.6.4.*, y su permiso de consulta y reproducción de documentos en *A.7.2.*].

-Programaciones de festivales/conciertos de música: ENSEMS *Festival Internacional de Música Contemporánea de Valencia* (ENSEMS, 1991; 1993a; 1993b; 1995; 1996; 1998; 2000; 2001; 2002; 2003; 2004; 2005; 2006; 2009; 2012; 2013, OLTRA, 2013c); *Serenates Musicals al Claustre de la Universitat de València* (SERENATES MUSICALS, 1994; 1997; 2001a; 2001b); *Concerts de Tardor de València* (CONCERTS DE TARDOR, 1994); *Mostra Sonora de Sueca* (MOSTRA SONORA, 2013a; 2013b); *Festival de Música Contemporánea de Alicante*, *Fundación Juan March* (FUNDACIÓN JUAN MARCH, 1987; 2002a); entre otros.

-Entrevistas y consultas personales: a aquellas personas que pudieran tener copia o datos sobre sus obras: Alfredo Rugeles Asuaje, Alfredo Marcano Adrianza y Emilio Mendoza Guardia (compañeros de formación en Düsseldorf), Andrés Valero-Castells, Emilio Calandín y Gregorio Jiménez (compositores, compañeros y amigos de Ramón Ramos), Jesús Villa-Rojo (compositor y clarinetista), Arturo Llàcer (clarinetista), Josep Vicent (percusionista y director), Miguel Álvarez-Argudo y Bartomeu Jaume (pianistas), Vicente Cuadrado Sáez (guitarrista), Vicente López Velasco (tubista), Alfonso Lozano López (saxofonista), Javier Sapiña (*Collegium Instrumentale*), Mª Carmen Antequera Antequera (violinista del *Grup instrumental*), Joan Cerveró (compositor, director musical del *Grup instrumental* y amigo de Ramón Ramos). Se puede consultar una relación descriptiva de los mismos en el *ANEXO A.1.*.

-(1ª Etapa) Línea 3ª: Los *Catálogos R.R.*: También he de destacar aquí una serie de documentos hallados, de gran relevancia para este apartado de catalogación, y que he denominado ***Catálogos R.R.*** [recogidos en los *ANEXOS A.4.*]. Se trata de una serie de escuetos apuntes a modo de catálogos parciales realizados por el propio compositor Ramón Ramos, de ahí su denominación como *Catálogos R.R.*. Nos hallamos ante una fuente, aunque terciaria, de gran importancia, ya que se trata de un testimonio directo escrito por la mano del propio autor.

Los documentos son varios:

- Dos de ellos, a los que identificaremos como **1º** y **2º**, se hallaron en el fondo de archivo del *Grup Instrumental*, y me fueron facilitados por Joan Cerveró el 24 de enero de 2013, quien aseguró que los catálogos fueron realizados y le fueron entregados por el propio Ramón Ramos. El primero de ellos [se puede consultar en *ANEXO A.4.1.*] consta de tres folios, y existe un segundo [se puede consultar en *ANEXO A.4.2.*] de un solo folio, con formato claramente distinto al primero, que hace pensar que fueran escritos en ocasiones diferentes. Los datos que incluyen son: título, año de composición e instrumentación, con un total de 36 obras diferentes apuntadas, del año 1971 al 2000, por lo que no se tratan de catálogos completos ni excesivamente detallados.
- Otro documento aparecido, de estas mismas características, que identificaremos como **3º** [se puede consultar en *ANEXO A.4.3.*], se halla en el fondo de archivo del propio autor, en el domicilio familiar, y me fue facilitado por Carlos Ramos Bosch, hijo mayor de Ramón Ramos, el 1 de septiembre de 2013, quien aseguró que el catálogo fue realizado por su padre. El documento consta de cuatro folios, y los datos que incluye son: título, año de composición e instrumentación, con un total de 46 obras diferentes apuntadas, del año 1971 al 1998, por lo que tampoco se trata de un catálogo completo ni excesivamente detallado.

De este modo, una vez rastreadas, recopiladas, reunidas y consultadas las diferentes fuentes de información siguiendo las vías anteriormente descritas (acceso a la partitura, datos complementarios y *Catálogos R.R.*) se da paso a la segunda etapa de las investigaciones.

2ª Etapa - Extracción y comprobación de datos:

La segunda etapa de la investigación está dedicada a la extracción de las diferentes informaciones y datos que de las diferentes fuentes de información se puedan desprender sobre el corpus de obras del autor. Todos estos datos obtenidos, sobre los que se construirá la catalogación de la obra del autor, son previamente procesados mediante una metodología de valoración sistemática,

sometiéndolos a estudio crítico, comprobación y contrastación con el objetivo de verificarlos fehacientemente.

3ª Etapa - Ordenación, volcado y presentación de datos:

Tras el estudio, contrastación y verificación de los datos, la tercera etapa está consagrada a ordenar, volcar y presentar este compendio de datos de un modo claro y accesible. Para ello he optado por presentar a continuación el compendio de datos plasmado ordenadamente mediante una ficha confeccionada a tal efecto, con una plantilla fija de campos donde serán volcados todos los datos conocidos y procesados hasta el momento, dedicando una ficha individual para cada obra particular del elenco del autor, lo que constituirá finalmente un catálogo detallado, preciso y completo de obras del compositor. He dado a esta mi catalogación del elenco de obras de Ramón Ramos el nombre de ***Catálogo H.O.***.

A continuación, el siguiente apartado expone una descripción de la configuración de la ficha confeccionada aquí especialmente con motivo de mi catalogación.

2.1.2. Descripción de la configuración de la ficha para el *Catálogo H.O.*:

-Justificación:

He decidido llevar a cabo la catalogación de las obras de Ramón Ramos mediante fichas, por resultar un sistema sencillo, claro, ordenado, que permite englobar una gran cantidad de datos diferentes, que sostiene una exposición unitaria y bajo un mismo criterio para el elenco de obras, que permite fácilmente la localización de datos, y que al ser un sistema abierto, admite de un modo práctico para futuras investigaciones tanto la adición de datos nuevos como la posible corrección de los ya reflejados.

-Contenido:

El *Catálogo H.O.* de obras de Ramón Ramos recoge los datos tanto de las obras de autoría individual del compositor, como las obras de autoría compartida con otros autores. También se han querido incluir, además de las obras terminadas, las obras que se han descubierto incompletas o inacabadas más allá de simples

anotaciones o esbozos, con la intención de dejar constancia de lo hallado, especialmente en el fondo de archivo personal del propio compositor, y por si pudiera resultar de interés para las presentes y/o futuras investigaciones.

-Configuración de la ficha:

La ficha la encabeza el nombre completo del autor (Vicente Ramón Ramos Villanueva), o coautores de la obra en caso de que los hubiera.

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

Posteriormente la ficha se divide en cuatro grandes apartados bien diferenciados: OBRA, PARTITURA, INTERPRETACIÓN y NOTAS.

OBRA: engloba los datos que hacen referencia a los detalles de la obra musical, reservándose un campo para cada dato concreto, y situándose más arriba los campos de los datos más importantes.

OBRA		
TÍTULO: OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO:		CATÁLOGO H.O. nº: **00**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*:	LUGAR DE COMPOSICIÓN:	
ETAPA ARTÍSTICA:		
PLANTILLA:		GÉNERO:
DURACIÓN TOTAL (aproximada):		
MOVIMIENTOS:		
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES:		
ENCARGO:		
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*:		

Los campos de datos incluidos son: ***Título*** de la obra; ***Otros Títulos/Subtítulo*** que pueda recibir la obra; ***Fecha de composición*** de la obra, en formato: Año / mes / día-s. Se entiende por fecha de composición la fecha en la que se finalizó la

composición de la obra, y es a partir de la cual se establece el orden cronológico de las obras. Si se conociera la fecha de inicio también quedaría reflejada en este campo, pero siempre en segunda posición, separada por un guión tras la fecha de finalización; ***Lugar de composición***, en el que se llevó a cabo la composición de la obra; ***Etapa artística***, durante la cual se llevó a cabo la composición de la obra, en relación a las etapas biográfico-artísticas establecidas en el *Capítulo 1: Biografía* de la presente Tesis Doctoral; ***Plantilla*** instrumental para la que se compuso la obra, lo más detallada posible; ***Género*** musical en el que por sus características se engloba la obra (Música de cámara: a solo, dúo, trío, cuarteto, quinteto, sexteto, grupo, multi-grupos, fanfarria, orquesta de cuerdas, orquesta de cámara; Música Sinfónica: orquesta sinfónica, banda de música; Música para escena: teatro-vodevil, ópera; Obras con voz; Obras con solista); ***Duración Total*** de la obra; ***Movimientos*** musicales en los que se pudiera dividir internamente la obra; Los ***Textos y elementos extra-musicales*** que pudiera utilizar y/o incluir la obra; ***Encargo***. Identificación, si lo hubiera, de la persona o entidad impulsora de la composición de la obra; ***Dedicatario***. Identificación, si lo hubiera, de la persona o entidad a la que va dedicada la obra. El lema de la dedicatoria reflejado en la partitura se transcribirá, a ser posible, literalmente.

Además, en la esquina superior derecha he incluido el campo ***Catálogo H.O. nº***, reservado a asignar un número de identificación exclusivo para cada obra, y que vendrá determinado por el orden cronológico del elenco de obras en el catálogo. Posteriormente describiré con más detalle los criterios de ordenación de las fichas en el catálogo: *Criterios de ordenación de las fichas en el Catálogo H.O.*.

PARTITURA: engloba los datos que hacen referencia a la partitura (soporte escrito) de la obra musical, reservándose un campo para cada dato concreto.

PARTITURA	
ÍNCIPIT:	
PARTITURA MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:
LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS:	

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?:	FECHA:	¿PARTICHELAS?:
APARECE REGISTRADA EN:		
EDICIÓN:		

Encabeza el apartado PARTITURA el ***Íncipit***, en donde la imagen recogida muestra el inicio de la partitura de Ramón Ramos, siempre que se haya podido acceder a la misma y no esté bajo derechos editoriales.

A partir de aquí, el apartado se divide en dos bloques.

Los campos de datos incluidos en el primer bloque son referentes a la ***PARTITURA MANUSCRITO/ORIGINAL***, esto es, a la partitura original autógrafa del autor. ***Localización***, donde se recoge en qué lugar se ha encontrado la partitura manuscrita/original, en qué fecha se ha consultado, y si ha sido digitalizado este material en concreto y se ha incorporado al *Archivo Digital*; ***Formato***, aquí se realiza una descripción detallada del formato físico de la partitura manuscrita/original hallada (Digital o papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…); ***Localización de otras copias***, hace referencia a la localización de otros facsímiles o fotocopias de la partitura manuscrito/original, no siendo esta la partitura manuscrito/original, por si el original no pudiera ser localizado o se hubiera perdido, y especificándose además si ha sido digitalizado este material en concreto y se ha incorporado al *Archivo Digital*.

En el mismo primer bloque, los campos a continuación están referidos al *Archivo Digital* constituido especialmente para el Capítulo 3 de la presente Tesis Doctoral: ***¿Incorporada al Archivo Digital?***, haciendo referencia a la digitalización de la partitura manuscrito/original o en su defecto de la copia hallada, y si ha sido incorporada al *Archivo Digital* creado ex profeso en la presente Tesis Doctoral; la ***Fecha*** en la que se incorporó por primera vez el material hallado al *Archivo Digital*; y ***¿Partichelas?***, si se han incluido o no las partichelas instrumentales, y en caso negativo, especificando dónde pueden ser encontradas si hay constancia de su existencia. Una descripción más particular de estos tres campos podrá

hallarse en el apartado *3.2. Metodología detallada y descripción del procedimiento* del próximo Capítulo 3: *Archivo Digital*.

Y el segundo bloque comprende los datos: ***Aparece registrada en***. Aquí se refleja si la partitura de la obra ha sido registrada en sociedades de autores o registros de propiedad intelectual; La ***Edición*** recoge si existe edición y/o publicación de la partitura por alguna editorial.

INTERPRETACIÓN: engloba los datos que hacen referencia a la interpretación de la obra musical, reservándose un campo para cada dato concreto.

INTERPRETACIÓN
ESTRENO:
OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:
GRABACIONES:

Los campos de datos incluidos son: ***Estreno*** de la obra, donde se detallan sus circunstancias, con el siguiente formato: Fecha lo más completa posible, con formato Año/mes/día; Intérprete/s; (Ciudad); Evento en el cual se enmarca la interpretación; y Lugar. ***Otras interpretaciones destacadas***, donde se recogen, con el mismo formato que para el estreno, las circunstancias de dichas interpretaciones, y ordenadas cronológicamente si hubiera más de una. Además, en los campos de *Estreno* y *Otras interpretaciones destacadas* puede apuntarse hacia la/s fuente/s de origen de dicha información, haciendo alusión directa, con el siguiente formato: *[Fuente/s:* (referencia/s bibliográfica/s)*]*, a las referencias bibliográficas recogidas en la *IV. Bibliografía* que son contenedoras de dicha información; ***Grabación*** muestra, si los hay, los registros sonoros de la obra, ordenados cronológicamente. Aquí he considerado interesante recoger, dado el escaso número de publicaciones, tanto las grabaciones editadas por discográfica, como aquellos registros sonoros inéditos ubicados en fondos de archivo de entidades públicas y/o privadas.

NOTAS: Se recogen informaciones suplementarias de interés.

NOTAS
¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?:
RECONOCIMIENTOS:
LA OBRA ES CITADA EN:
NOTAS:

Las cuestiones incluidas son: ***¿Se encuentra registrada en los Catálogos R.R.?***. Por la importancia de los documentos denominados *Catálogos R.R.* (descritos en el *CAPÍTULO 2, 2.1. Metodología detallada y descripción del procedimiento*, y adjuntos en los *ANEXOS A.4.*) se refleja aquí si la obra protagonista de la ficha viene recogida o no en dichos documentos, y se especifica concretamente en cuál o cuáles de ellos (1º, 2º y/o 3º); ***Reconocimientos***. Se especifica aquí si la obra ha gozado de algún reconocimiento especial (premios, nominaciones, honores, etc…); ***La obra es citada en***. En este campo se especifican, por orden cronológico, las referencias bibliográficas en las que la obra es citada, y que son recogidas en la *IV. Bibliografía* del trabajo; y ***Notas***. Es un espacio abierto que permite la inserción de cualquier otro dato extra que se considere de relevancia y no haya podido ser recogido en el resto de campos de la ficha, además de recoger mediante referencias a base de asteriscos (*) aquellos apuntes o comentarios relacionados con los datos concretos añadidos o campos de la ficha en los que se indique la referencia: (*ver Notas).

ANÁLISIS: Se recogen aquellas referencias bibliográficas donde la obra es abordada específicamente desde un punto de vista analítico musical.

ANÁLISIS
LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN:
LA OBRA ES OBJETO DE UN ESPECIAL ANÁLISIS EXHAUSTIVO EN EL PLANO ANALÍTICO Y ESTÉTICO MUSICAL DE LA PRESENTE TESIS DOCTORAL: CAPÍTULO 4.

Dado que abordar el plano analítico y estético de la obra del compositor Ramón Ramos es también uno de los objetivos fundamentales de la presente Tesis

Doctoral (Capítulos 4, 5 y 6), considero de interés dejar constancia específica en la ficha de catalogación de si ***La obra es objeto de análisis en*** alguna referencia bibliográfica existente previa, o como parte de la presente Tesis Doctoral. Las referencias citadas se encontrarán recogidas en la *IV. Bibliografía* de la Tesis, y se anotará también si el análisis es sucinto y superficial (*apunte analítico*), o si se trata concretamente de un estudio analítico de la obra en profundidad (*análisis exhaustivo*). Además, se reflejará en el campo si la obra ha sido especialmente seleccionada bajo criterios de interés investigativo para su análisis en profundidad y exhaustivo en el *CAPÍTULO 4: ANÁLISIS MUSICAL DE LA OBRA CAMERÍSTICA DE RAMÓN RAMOS* de la presente Tesis Doctoral.
Con ello se pretende vincular ambos planos de la Tesis –catalográfico y analítico– para que formen un todo en torno a la figura y la obra del compositor.

-<u>Criterios generales sobre la inclusión de datos en la ficha:</u>

- Los datos conocidos y verificados se han incluido en su campo correspondiente.
- Para los datos no conocidos, se ha dejado el campo sin completar, permitiendo así su posterior relleno si se conocieran los datos fruto de investigaciones futuras.
- Los campos para los que se confirme que no existe dato, se completan con una breve argumentación ([No emplea], [No consta en partitura], [No editada hasta la fecha], etc…), o un guión **-** si la información no es procedente para la obra en dicho campo.
- Entre **[ ]** se añaden datos, informaciones o comentarios aportados de mi propia autoría, fruto de investigaciones, no extraídos directamente de la/s fuente/s.
- Acompañados de un **¿?** irán los datos sobre cuya exactitud existe alguna duda, quedando pendientes de corroborar en futuras investigaciones.
- Para datos aproximados:
    - Aquellos que no han podido ser precisados se acompañará de un (±) que indique la posible proximidad al dato.

  - Aquellos para los que se pueda establecer un único límite final se precederán del símbolo de *menor o igual que* (≤).
  - Aquellos sobre los que se pueda establecer un margen se señalarán con el símbolo (~) entre los dos límites para establecer los márgenes posibles del dato.
- Aquellos datos o campos de la ficha acompañados de la referencia (***ver Notas)** nos remiten a un apunte o comentario relacionado con el mismo, que viene recogido en el campo de ***Notas*** e identificado mediante su referencia a base de asteriscos **(*)**.

-Criterios de ordenación de las fichas en el *Catálogo H.O.*:

Se ha establecido para las fichas del ***Catálogo H.O.*** un orden basado en el campo ***Fecha de composición***, del apartado **OBRA**.

OBRA	
TÍTULO: OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO:	CATÁLOGO H.O. nº: **00**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*:	LUGAR DE COMPOSICIÓN:

La ordenación de obras en el ***Catálogo H.O.*** se ha hecho efectiva bajo los siguientes criterios:

Las obras se ordenan estrictamente en sentido cronológico ascendente (de más antigua a más actual) según se constate fehacientemente la fecha de finalización de su composición, teniendo en cuenta el año, mes y día.

En caso de desconocerse la fecha de su finalización, pero sí se conozca fehacientemente la datación del comienzo de su composición –esto se da habitualmente en las obras inacabadas–, se tomará para establecer su orden dentro del catálogo la fecha de su comienzo, teniendo en cuenta el año, mes y día. En estos casos, su año de referencia irá siempre seguido del símbolo ~ señalándola como una obra inacabada.

En caso de únicamente conocerse fehacientemente el año de su composición (desconociéndose mes y día), la obras se ordenará en último lugar al final del año

correspondiente, y en orden alfabético como segundo criterio si se diera más de un caso.

Las obras cuya datación se desconoce pero de las que se ha podido establecer deductivamente una fecha completa, año o período de su composición aproximado, se ordenarán de modo ordinario pero tomando la datación deducida, y en estos casos, la datación deducida siempre irá reflejada entre **[ ]**.

Si se diera algún caso en que la datación de la obra fuera completamente desconocida o no datadas, y cuya datación es imposible de averiguar o deducir con garantías, se emplazarán al final del catálogo general, ordenándose alfabéticamente ascendente como segundo criterio si se diese más de un caso. En estos casos, en su fecha de composición figurará la indicación **[s.f.]**.

Bajo estos criterios de ordenación se establecerá una numeración correlativa ascendente en el campo ***Catálogo H.O. nº***, del apartado **OBRA**, en la esquina superior derecha de la ficha, que servirá como número identificativo exclusivo de cada obra para mi catálogo.

OBRA	
TÍTULO: OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO:	CATÁLOGO H.O. nº: **00**

2.2. RESULTADO:

***CATÁLOGO H.O.* DE LAS OBRAS DE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA**

(VERSIÓN PRINCIPAL, CRONOLÓGICO Y DETALLADO EN FICHAS)

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **DECLINACIONES** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **01**

FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1973 / VI / 12** (*ver Notas)	LUGAR DE COMPOSICIÓN: DÜSSELDORF (ALEMANIA)

ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).

PLANTILLA: Guitarra.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: A SOLO

DURACIÓN TOTAL (aproximada): 9'30"

MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]

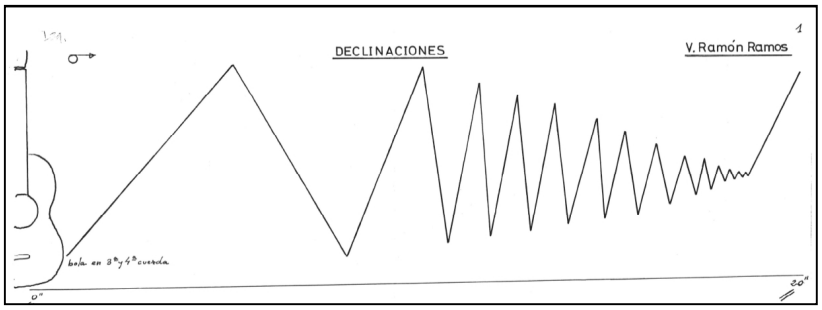
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]

ENCARGO:

DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]

PARTITURA

ÍNCIPIT:



PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: Fondo de archivo personal de **Emilio Calandín**. [Consulta: 2016/XI/21]. FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Fondo de archivo personal de José Miguel Fayos Jordán. [Consulta: 2013/VIII/8]. *[Fuente:* conversación con J.M. Fayos (2013/VIII/8)*]*.
-Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. Copia, el original se encuentra en manos de Emilio Calandín. [Consulta: 2015/VIII/22]. Material añadido al ***Archivo Digital***.

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: 2015/VIII/22	¿PARTICHELAS?: -

APARECE REGISTRADA EN:
No registrada en la SGAE.

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN

ESTRENO:
[Probablemente durante el *29º Internationalen Ferienkurse für Neue Musik* de Darmstadt (Alemania), entre el 30 de julio y el 15 de agosto de 1978].

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:
-1982/X/16. Ramón Ramos Villanueva, guitarra. (Düsseldorf). Nach acht neue Töne. Auxilium. *[Fuente:* (ZUCKMANTEL, 1982: [s.p.])*]*.
-2000/I/17. **Estreno en España**. Vicente Cuadrado Séaz, guitarra. (Valencia). Conferencia-concierto sobre Ramón Ramos. Club Diario Levante. *[Fuentes:* (GALIANA, 2000: 71; GALIANA, 2014: 138)*]*.
-2012/VI/5. Ferrer-Molina, guitarra. (Valencia). Homenaje a Ramón Ramos. Club Diario Levante. *[Fuente:* (GALIANA, 2012a: en línea)*]*.

GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (1º** y **3º).** La obra aparece erróneamente datada en 1971 en ambos *Catálogos R.R.*.
RECONOCIMIENTOS:
Obra seleccionada en 1978 en representación de la clase de composición de Düsseldorf, para el Curso de Composición e Interpretación de Darmstadt (Alemania).
LA OBRA ES CITADA EN:
(RUVIRA, 1987: 177-178, 183; ESPERT, 1987-88: 4; ESPERT, 1989: 39; MARCO, 1989: 311; LÓPEZ-CHAVARRI, 1992: 278-280; RUVIRA, 1992: 413; GALIANA, 2000: 71; RUVIRA, 2002: 45-46; ADAM, 2003: 670; FAYOS, 2006: 3, 5, 7, 10-12; FONTCUBERTA, 2006: 4, 6, 12; RUVIRA, 2006: 332-333; OLTRA, 2007: 8; OLTRA, 2012: 8; OLTRA, 2013a: 8; OLTRA, 2013c: 23; OLTRA, 2013d: 140; GALIANA, 2014: 138; LOZANO, 2014: 118-9, 125, 131; GALIANA, 2016: 362).
NOTAS:
-(*) Existen en la bibliografía serias contradicciones en su datación: En 1971 según los *Catálogos R.R.* y Galiana, (2014: 138). En 1972 según Ruvira (1987: 183), Espert (1989: 39), Marco (1989: 311), Ruvira (2002: 46), y Ruvira (2006: 333). En 1973 según Fayos (2006: 3), Fontcuberta (2006: 6), y Club Diario Levante (2012: en línea). En 1978 según Adam (2003: 670).

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: FAYOS, 2006: 10-12 (análisis exhaustivo).

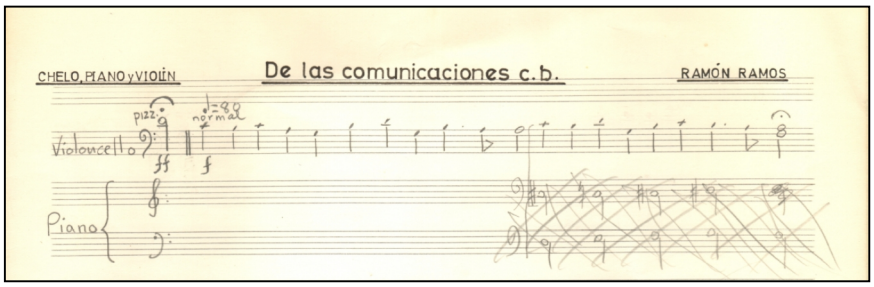
LA OBRA ES OBJETO DE UN ESPECIAL ANÁLISIS EXHAUSTIVO EN EL PLANO ANALÍTICO Y ESTÉTICO MUSICAL DE LA PRESENTE TESIS DOCTORAL: CAPÍTULO 4.

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **DE LAS COMUNICACIONES C.B.** (*ver Notas) OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **02**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1974 / VIII**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: ALGINET - VALENCIA (ESPAÑA)
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
PLANTILLA: Violín. Violonchelo. Piano.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: TRÍO
DURACIÓN TOTAL (aproximada):	
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]	
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: Contiene Happening (acción teatral).	
ENCARGO:	
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura] (*ver Notas)	

PARTITURA

ÍNCIPIT:

PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. [Consulta: 2016/IX/24]. Material añadido al ***Archivo Digital***.
	FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*: Papel. Vertical. 36,82x26,85cm. Hojas dobladas. Portada con título, instrumentación y autor. 1 página de notas a la interpretación. 7 páginas de partitura manuscrita a lápiz y tinta.

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS:

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: 2016/IX/24	¿PARTICHELAS?: SI

APARECE REGISTRADA EN:
No registrada en la SGAE.

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN

ESTRENO: **-1975/IV/[4~5]**. Grupo "Música"; Rubén Fernández. violín; Ramón Ramos, violonchelo; Francisco Estévez, piano; resto de miembros del grupo, como figurantes. (Frankfurt). Kammerspiel der Städtischen Bühnen. *[Fuente:* (EK, 1975: [s.p.])*]*.

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:
-1975/IV/[11~12]. Grupo "Música"; Rubén Fernández. violín; Ramón Ramos, violonchelo; Francisco Estévez, piano. (Düsseldorf). Kleinen Kongreßsaal. *[Fuente:* (KEISENBERG, 1975: [s.p.])*]*.

GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.**
RECONOCIMIENTOS:
LA OBRA ES CITADA EN:
(RUVIRA, 1987: 183; ESPERT, 1987-88: 4; ESPERT, 1989: 39; MARCO, 1989: 311; RUVIRA, 2002: 46; RUVIRA, 2006: 333; FAYOS, 2006: 4; OLTRA, 2013d: 141; LOZANO, 2014: 121, 124-5).
NOTAS:
-Datada erróneamente en 1972 según Ruvira (2002: 46; 2006: 333).
-(*) Pese a no constar dedicatario en la partitura, es sabido por el hijo de Ramón Ramos, Carlos, que las iniciales C.B. del título hacen referencia directa a su madre, Cinta Bosch.

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **TRANSCURSO** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **03**

FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1975 / VI / 30 – 1974 / X**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: DÜSSELDORF (ALEMANIA)

ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).

PLANTILLA: 2 Flautas. 2 Oboes. 2 Clarinetes (Sib). 2 Fagots. 2 Trompetas (Do). 2 Trompas (Fa). 2 Trombones. Percusión {=timbales, tam-tam, caja}. Violines I. Violines II. Violas. Violonchelos. Contrabajos.	GÉNERO: SINFÓNICO: ORQUESTA SINFÓNICA

DURACIÓN TOTAL (aproximada): 5'00"

MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]

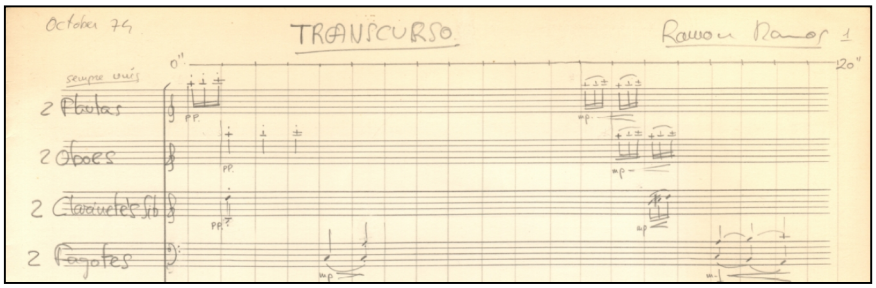
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]

ENCARGO:

DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]

PARTITURA

ÍNCIPIT:



PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. [Consulta: 2015/VIII/22]. Material añadido al ***Archivo Digital***.
	FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*: Papel. Vertical. 36,9x27cm. Hojas plegadas. Portada con título, instrumentación, autor y rúbrica. 15 páginas de partitura manuscrita a lápiz.

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS:

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?:	**SI**	FECHA: 2015/VIII/22	¿PARTICHELAS?: NO

APARECE REGISTRADA EN:
No registrada en la SGAE.

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

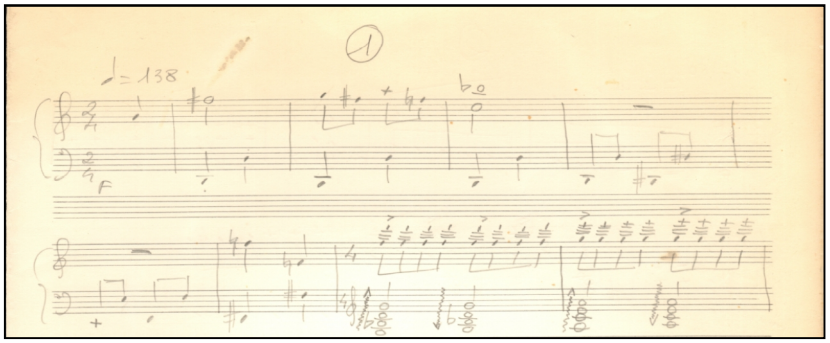
INTERPRETACIÓN

ESTRENO:

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:

GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]

NOTAS
¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.** RECONOCIMIENTOS: LA OBRA ES CITADA EN: NOTAS:
ANÁLISIS
LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA			
OBRA			
TÍTULO: **DIEZ PIEZAS CORTAS PARA PIANO** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]			CATÁLOGO H.O. nº: **04**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: [No consta en partitura] **[≤1975 / X]** (*ver Notas)		LUGAR DE COMPOSICIÓN: [No consta en partitura]	
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).			
PLANTILLA: Piano.			GÉNERO: CAMERÍSTICO: A SÓLO
DURACIÓN TOTAL (aproximada):			
MOVIMIENTOS: En diez movimientos.			
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]			
ENCARGO:			
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]			
PARTITURA			
ÍNCIPIT:			
PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. [Consulta: 2016/IX/24]. Material añadido al ***Archivo Digital***. (*ver Notas) FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*: Papel. Vertical. 36,86x26,84cm. Hojas dobladas. Portada con título, autor y firma. 9 páginas de partitura manuscrita a lápiz.		
LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS:			
¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**		FECHA: 2016/IX/24	¿PARTICHELAS?: -
APARECE REGISTRADA EN: No registrada en la SGAE.			
EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]			
INTERPRETACIÓN			
ESTRENO:			
OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:			
GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]			

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.**
RECONOCIMIENTOS:
LA OBRA ES CITADA EN:
NOTAS:
-(*) No consta fecha de composición en la partitura. Por la inocencia de su escritura y estilo se trata de una obra de juventud previa incluso al inicio de su periodo de formación y a su etapa *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983). Esto queda confirmado por el hecho de que la última pieza (nº 10) presenta una melodía entre sus compases 2 a 9 de muy marcadas similitudes con la melodía presente en la parte del violín de su otra obra ***De las comunicaciones C.B.*** (1974) [*H.O.* nº 02], por lo que muy probablemente debieron ser compuestas muy próximas la una a la otra, alrededor de 1974. Por ello se decide fundadamente emplazar esta obra en el catálogo cerrando la etapa de *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

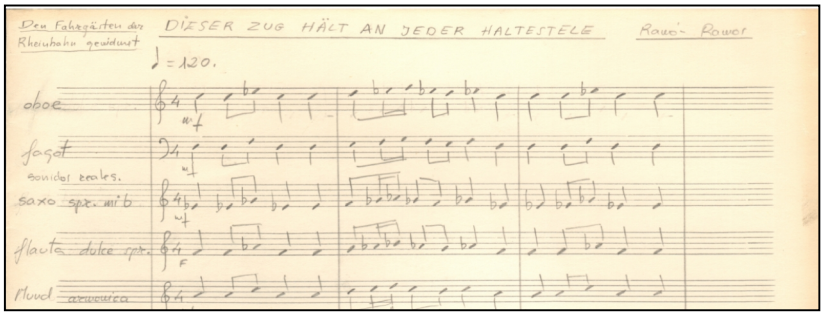
AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **DIESER ZUG HÄLT AN JEDER HALTESTELLE** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: (ESTE TREN PARA EN CADA ESTACIÓN)	CATÁLOGO H.O. nº: **05**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1976 / II / 4**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: BEATENBERG (SUIZA)
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
PLANTILLA: Oboe {mut. Triángulo}. Fagot {mut. Triángulo}. Saxofón sopranino (Mib) {mut. Triángulo}. Flauta dulce soprano {mut. Triángulo}. Armónica {mut. Triángulo}. Violín {mut. Triángulo}. Violonchelo {mut. Triángulo}. Contrabajo {mut. Triángulo}. Guitarra {mut. Triángulo}. Mandolina {mut. Triángulo}. Celesta {mut. Triángulo}. Flexatón {mut. Triángulo}.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: GRUPO (12)
DURACIÓN TOTAL (aproximada): 4'00"	
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]	
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]	
ENCARGO:	
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: *Den Fahrgästen der Rheinbahn gewidmet* [Dedicada a los pasajeros de la Rheinbahn]	

PARTITURA

ÍNCIPIT:



PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. [Consulta: 2016/IX/24]. Material añadido al ***Archivo Digital***. (*ver Notas)
	FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*: Papel. Vertical. 35,7x26,9cm. Hojas plegadas. Portada, con título, dedicatoria y autor manuscritos a lápiz. 1 página de indicaciones manuscritas. 23 páginas de partitura manuscrita a lápiz.
LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS:	

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?:	**SI**	FECHA: 2016/IX/26	¿PARTICHELAS?: NO

APARECE REGISTRADA EN:
No registrada en la SGAE.

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN

ESTRENO:

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:

GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.**
RECONOCIMIENTOS:
LA OBRA ES CITADA EN:
NOTAS:
-(*) Las páginas 16, 17 y 18 de la partitura original se encuentra extraviadas. Se han podido reconstruir especialmente para la Tesis Doctoral y se han adjuntado a la partitura presente en el *Archivo Digital*.

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

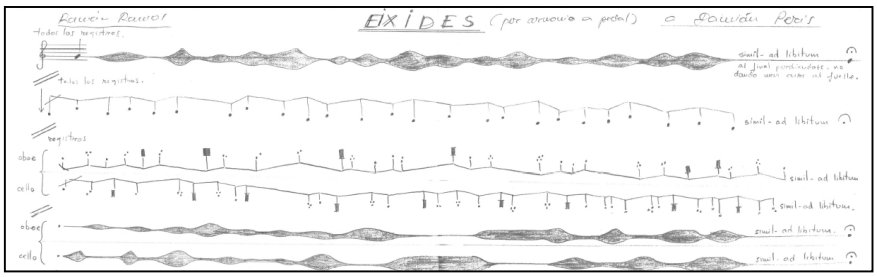
AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **EIXIDES** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **06**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1976 / III / 24**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: ALGINET - VALENCIA (ESPAÑA)
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
PLANTILLA: Armonio a pedal.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: A SOLO
DURACIÓN TOTAL (aproximada):	
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]	
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]	
ENCARGO:	
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: a Damián Peris	

PARTITURA

ÍNCIPIT:



PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. [Consulta: 2015/I/31]. Material añadido al ***Archivo Digital***. FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*: Papel. Horizontal. 43,9x31,4cm. Hojas sueltas. 1 hoja A4 de indicaciones a la interpretación. 3 páginas de partitura manuscrita a lápiz.
LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS:	

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: 2015/I/31	¿PARTICHELAS?: -

APARECE REGISTRADA EN:
No registrada en la SGAE.

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

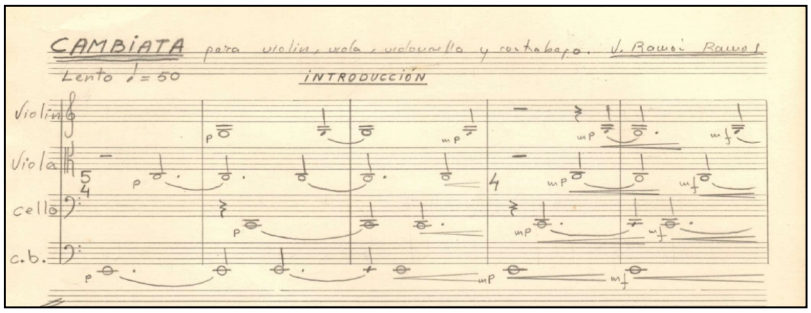
INTERPRETACIÓN

ESTRENO:

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:

GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]

NOTAS
¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.** RECONOCIMIENTOS: LA OBRA ES CITADA EN: NOTAS:
ANÁLISIS
LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA		
OBRA		
TÍTULO: **CAMBIATA** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]		CATÁLOGO H.O. nº: **07**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1976 / VIII / 30**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: DÜSSELDORF (ALEMANIA)	
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).		
PLANTILLA: Violín. Viola. Violonchelo. Contrabajo		GÉNERO: CAMERÍSTICO: CUARTETO
DURACIÓN TOTAL (aproximada):		
MOVIMIENTOS: En un solo movimiento, con 5 partes= Introducción. Variación 1. Variación 2. Variación 3. Cadencia.		
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: No emplea textos. Sí demanda una pequeña performance escénica a los instrumentistas.		
ENCARGO:		
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]		
PARTITURA		
ÍNCIPIT: 		
PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. [Consulta: 2015/VIII/22]. Material añadido al ***Archivo Digital***. FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*: Papel. Vertical. 35,83x27cm. Hojas plegadas. 1 portada, con título, instrumentación y autor. 2 páginas mecanoscritas de notas a la interpretación, una en español y otra en alemán. 5 páginas de partitura manuscrita a lápiz.	
LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS:		
¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: 2015/VIII/22	¿PARTICHELAS?: NO
APARECE REGISTRADA EN: No registrada en la SGAE.		
EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]		
INTERPRETACIÓN		
ESTRENO:		
OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:		
GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]		

NOTAS
¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.** RECONOCIMIENTOS: LA OBRA ES CITADA EN: NOTAS:
ANÁLISIS
LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

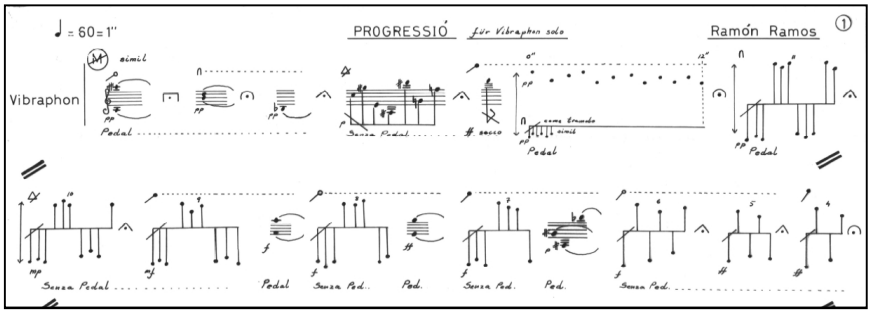
AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **PROGRESSIÓ** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **08**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1976 / XII / 16**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: DÜSSELDORF (ALEMANIA)
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
PLANTILLA: Vibráfono.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: A SOLO
DURACIÓN TOTAL (aproximada):	
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]	
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]	
ENCARGO:	
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]	

PARTITURA

ÍNCIPIT:



PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. [Consulta: 2014/X/25]. Material añadido al ***Archivo Digital***. FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*: Papel. Horizontal. 29,7x42cm. Hojas sueltas. 1 portada en papel cebolla blanco, con título, instrumentación y autor. 1 página manuscrita de notas a la interpretación. 4 páginas de partitura manuscrita a tinta, en papel cebolla.
LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS:	

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: 2014/X/25	¿PARTICHELAS?: -

APARECE REGISTRADA EN:
No registrada en la SGAE.

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN

ESTRENO:

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:

GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]

NOTAS
¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.** RECONOCIMIENTOS: LA OBRA ES CITADA EN: NOTAS:
ANÁLISIS
LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **PROCÉS D'UNA SERIE** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No grabada hasta la fecha]	CATÁLOGO H.O. nº: **09**

FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1977 / I / 25**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: DÜSSELDORF (ALEMANIA)

ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).

PLANTILLA: Clarinete (Mib). Clarinete (Sib). Clarinete bajo (Sib).	GÉNERO: CAMERÍSTICO: TRÍO

DURACIÓN TOTAL (aproximada): 8'30"

MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]

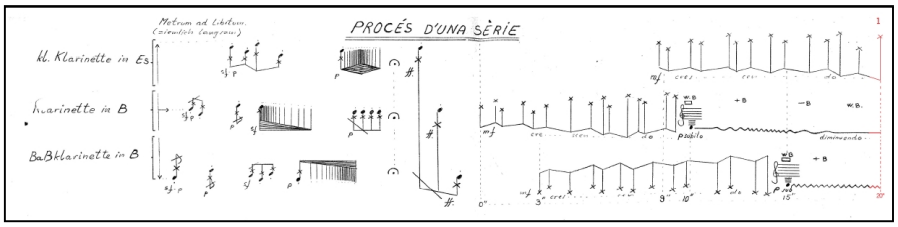
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]

ENCARGO:

DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]

PARTITURA

ÍNCIPIT:



PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: Fondo de archivo personal de **Emilio Calandín**. [Consulta: 2016/XI/21]. Material añadido al ***Archivo Digital***.
	FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*: Papel, horizontal, 42x29,7cm, hojas sueltas, portada con título, instrumentación y autor, 1 página de notas a la interpretación, 5 páginas de partitura manuscrita a lápiz.

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Jesús Villa-Rojo no pudo localizar la partitura.

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: 2016/XI/21	¿PARTICHELAS?: NO

APARECE REGISTRADA EN:
No registrada en la SGAE.

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN

ESTRENO: **Absoluto:** -1978/XII/13. Grupo de clarinetes del Laboratorio de Interpretación Musical (LIM): Manuel Lillo, Jesús Villa-Rojo y Tomás Castillo, clarinetes. (París). Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. *[Fuente:* (ABC, 1978: 43)*]*.
En España: -1979/XI/20. Grupo de clarinetes del Laboratorio de Interpretación Musical (LIM): Manuel Lillo, Jesús Villa-Rojo y Tomás Castillo, clarinetes. (Madrid). IV Ciclo del LIM. Salón de

actos del Instituto Alemán. *[Fuente:* (HONTAÑÓN, 1979: 53)*]*.

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:
-1981/X/27. Grupo de clarinetes del Laboratorio de Interpretación Musical (LIM). (Madrid). *[Fuente:* entrevista a Jesús Villa-Rojo (mail:2013/III/6)*]*.
-1984/VII/6. Grupo de clarinetes del Laboratorio de Interpretación Musical (LIM). (Salamanca). *[Fuente:* entrevista a Jesús Villa-Rojo (mail:2013/III/6)*]*.

GRABACIONES: **-Fondo de archivo de RNE Radio Clásica**. Grabación en directo del concierto del 1979/XI/20. [Sin editar]. *[Fuente:* entrevista a Jesús Villa-Rojo (mail: 2013/III/6)*]*.

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (1º** y **3º).** Aparece datada erróneamente en 1976 en ambos *Catálogos R.R.*.

RECONOCIMIENTOS:

LA OBRA ES CITADA EN:
(RUVIRA, 1987: 183; ESPERT, 1987-88: 4; ESPERT, 1989: 39; LÓPEZ-CHAVARRI, 1992: 278-279; PÉREZ, 2000: 85; RUVIRA, 2002: 46; ADAM, 2003: 670; FAYOS, 2006: 4; FONTCUBERTA, 2006: 7; RUVIRA, 2006: 333; OLTRA, 2013c: 23; OLTRA, 2013d: 142; LOZANO, 2014: 111, 118-9, 124-5).

NOTAS:
Erróneamente datada en 1975 según Ruvira (1987: 183), Espert (1989: 39), Ruvira (2002: 46), Fayos (2006: 4), y Ruvira (2006: 333); y en 1976 según los *Catálogos R.R.*.

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

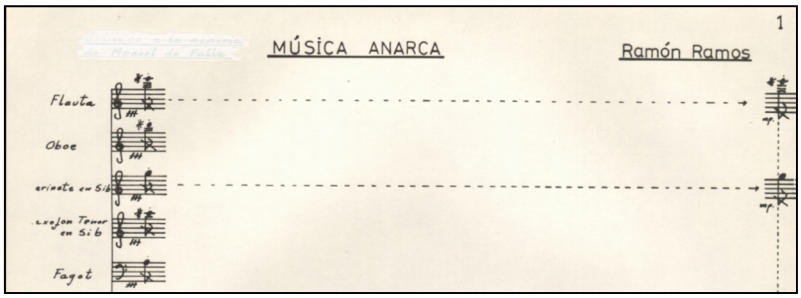
AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **MÚSICA ANARCA** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **10**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1977 / VII / 23**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: DÜSSELDORF (ALEMANIA)
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
PLANTILLA: Orquesta de cámara: Flauta. Oboe. Clarinete (Sib). Saxofón tenor (Sib). Fagot. Contrafagot. Piano. 4 Percusionistas {=I: timbales, campanas tubulares, plato suspendido, 2 maracas, 1 reloj despertador; II: timbales, bombo, 2 bongós, triángulo; III: vibráfono, tam-tam grande, látigo, claves; IV: marimbáfono, tam-tam pequeño, caja clara, claves}. Trompeta (Do). 2 Trompas (Fa). 1 Trombones. Tuba. Cuarteto de cuerda {=2 Violines, Viola, Violonchelo}. 2 Contrabajos.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: ORQUESTA DE CÁMARA
DURACIÓN TOTAL (aproximada): 11'00"	
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]	
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]	
ENCARGO:	
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]	

PARTITURA

ÍNCIPIT:

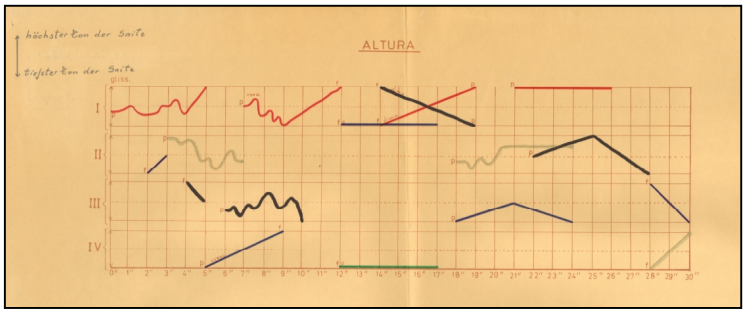


PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. [Consulta: 2014/X/25]. Material añadido al ***Archivo Digital***. FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*: Papel. Vertical. 42x29,7cm. Hojas sueltas. 1 portada en papel cebolla blanco, con título, formación instrumental, duración y autor. 1 hoja A4 de notas al programa mecanografiada. 1 página con instrumentación. 30 páginas de partitura manuscrita a tinta, en papel cebolla.

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS:
-Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. [Consulta: 2016/XII/18]. Material añadido al ***Archivo Digital***.

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?:	**SI**	FECHA: Ramos-Bosch (original): 2014/X/25. Ramos-Bosch (copia): 2016/XII/18.	¿PARTICHELAS?: NO

APARECE REGISTRADA EN: No registrada en la SGAE.
EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]
INTERPRETACIÓN
ESTRENO:
OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:
GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]
NOTAS
¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.** RECONOCIMIENTOS: LA OBRA ES CITADA EN: NOTAS:
ANÁLISIS
LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA (*ver Notas)		
OBRA		
TÍTULO: **PARAMETROS** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]		CATÁLOGO H.O. nº: **11**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **[1978 / VI / 6]¿?** (**ver Notas)	LUGAR DE COMPOSICIÓN: [DÜSSELDORF (ALEMANIA)]	
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).		
PLANTILLA: Cuarteto clásico: 2 Violines. Viola. Violonchelo.		GÉNERO: CAMERÍSTICO: CUARTETO CLÁSICO
DURACIÓN TOTAL (aproximada): 3'00"		
MOVIMIENTOS: En tres movimientos sin orden preestablecido= ALTURA / TIMBRE / INTENSIDAD.		
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]		
ENCARGO:		
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]		
PARTITURA		
ÍNCIPIT: 		
PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. [Consulta: 2015/I/31]. Material añadido al ***Archivo Digital***. FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*: Papel. Horizontal. 42x29,7cm. Hojas sueltas. Portada con título, sin autor, e inscripción numérica: 6678, que podría aludir a su fecha de composición, 1978/VI/6. 1 página mecanografiada de notas al programa e indicaciones en alemán. 3 páginas de partitura manuscrita a tinta de colores sobre plantilla minutada, en papel marrón tostado claro.	
LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS:		
¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: 2015/I/31	¿PARTICHELAS?: NO
APARECE REGISTRADA EN: No registrada en la SGAE.		
EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]		
INTERPRETACIÓN		
ESTRENO:		
OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:		

GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.**
RECONOCIMIENTOS:
LA OBRA ES CITADA EN:
NOTAS:
-(*) La partitura no viene identificada con el nombre del autor, y en su lugar existe una inscripción numérica que figura en la portada (6678). Dicha inscripción podría ser un lema con el que firmar anónimamente la partitura, quizá motivado por razones de valoración de la misma (evaluación académica, concurso de composición, etc…). Sin embargo, el hecho de que se haya encontrado en su fondo de archivo personal, de que sea la partitura original manuscrita, y por sus características técnicas y de escritura, nos lleva a afirmar que se trata de una obra de Ramón Ramos.
-(**) La inscripción numérica que figura en la portada (6678), sin poder ratificarlo categóricamente, podría también aludir a la supuesta fecha de composición de la obra, 6 del 6 del 78= 1978/VI/6. Por las características de la obra y sus notas en alemán, pese a la falta de datación clara en la partitura, sí se puede establecer un margen de datación que correspondería con la época de formación del autor, entre 1975 y 1983, lo que viene a coincidir con el posible sentido de datación de la inscripción numérica.

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

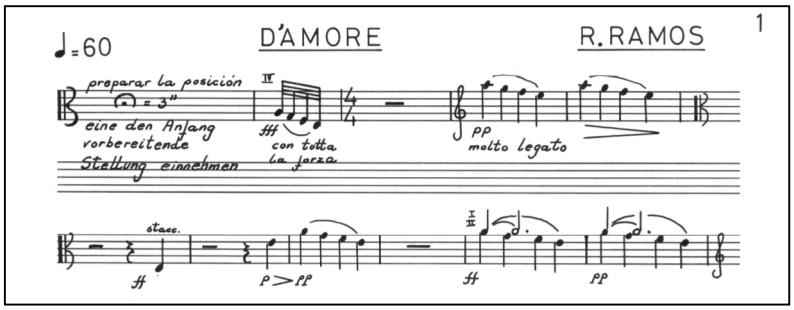
AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **D'AMORE** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **12**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1978 / VIII / 25 – 1978 / V / 23**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: DÜSSELDORF (ALEMANIA)
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
PLANTILLA: Viola.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: A SOLO
DURACIÓN TOTAL (aproximada): 9'36"	
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]	
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]	
ENCARGO: Del profesor Günther Becker para la Conferencia-concierto: *Dier bratsche in der neuen musik*, celebrada el 1978/XI/21 en el Robert-Schumann-Institut de Düsseldorf.	
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]	

PARTITURA

ÍNCIPIT:



PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. [Consulta: 2015/I/31]. Material añadido al ***Archivo Digital***.
	FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*: Papel. Vertical. 29,8x21,1cm. Hojas sueltas plegadas. Portada con título, instrumentación y autor. 12 páginas de partitura manuscrita a tinta.

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Biblioteca del Centro de Documentación de Música y Danza (CDMyD) del INAEM. [Consulta: 2015/VII/26].
-Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. Borrador original. [Consulta: 2016/XII/18]. Material añadido al ***Archivo Digital***.

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?:	**SI**	FECHA: -Ramos-Bosch (original): 2015/I/31. -Ramos-Bosch (borrador original): 2016/XII/18.	¿PARTICHELAS?: -

APARECE REGISTRADA EN:
No registrada en la SGAE.

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN

ESTRENO: **-1978/XI/21**. Günter Ojsteršek, viola. (Düsseldorf). Conferencia-concierto: Dier bratsche in der neuen musik, impartida por Günther Becker y Wolfgant Trommer. Robert-Schumann-Institut. *[Fuente:* Programa de mano del concierto (Ver Fig. 25)*]*.

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:

GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.**

RECONOCIMIENTOS:

LA OBRA ES CITADA EN:

(RUVIRA, 1987: 183; ESPERT, 1987-88: 4; ESPERT, 1989: 39; MARCO, 1989: 311; KLUGHERZ, 1998: 63; RUVIRA, 2002: 46; GARCÍA TORRELLES, 2005: 620; FAYOS, 2006: 4; RUVIRA, 2006: 333; LIST, 2013: en línea; OLTRA, 2013d: 148; LOZANO, 2014: 125-6).

NOTAS:

-En gran parte de las referencias anteriores, la obra es datada erróneamente en 1980.

-En Espert (1989: 39) la instrumentación de la obra es descrita erróneamente como piano, cuando la obra es para viola.

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **CONCIERTO PARA VIOLONCELLO Y CONJUNTO DE CÁMARA** {obra inacabada} (*ver Notas) (**ver Notas) OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **13**

FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: Comienzo: **1978 / VIII / 29 ~ [No finalizada]** (*ver Notas)	LUGAR DE COMPOSICIÓN: [No consta en partitura] [DÜSSELDORF (ALEMANIA)]

ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).

PLANTILLA: Violonchelo solista. Orquesta de cámara: Flauta {mut. Flautín}. Oboe {mut. Corno inglés}. Clarinete (Sib) {mut. Clarinete bajo}. Fagot. Arpa. Celesta. Trompeta (Do). Trompa (Fa). Trombón. 2 Violines. Viola. Violonchelo. Contrabajo.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: CONCIERTO DE CÁMARA CON SOLISTA

DURACIÓN TOTAL (aproximada): -

MOVIMIENTOS: -

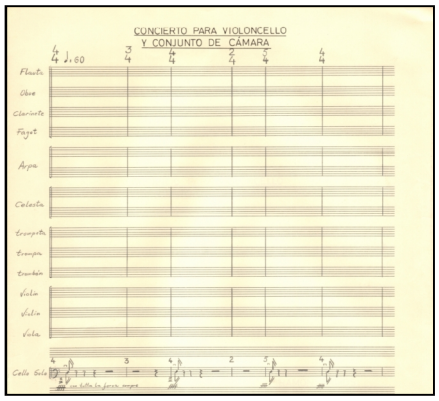
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]

ENCARGO:

DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]

PARTITURA

ÍNCIPIT:



PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. [Consulta: 2016/XI/26]. Material añadido al ***Archivo Digital***. (*ver Notas)
	FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*: Papel. Vertical. 38,7x29,6cm. Hojas plegadas. Portada con fecha de comienzo, título y autor. 1 página con instrumentación y notas a la interpretación. 12 páginas de partitura manuscrita a lápiz, inacabada.

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?:	**SI**	FECHA: 2016/XI/26	¿PARTICHELAS?: NO

APARECE REGISTRADA EN:
No registrada en la SGAE.

EDICIÓN: -

INTERPRETACIÓN

ESTRENO: -

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS: -

GRABACIONES: -

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.**
RECONOCIMIENTOS: -
LA OBRA ES CITADA EN: -
NOTAS:
-(*) La obra está inacabada, y la partitura hallada en el fondo de archivo del autor está sin concluir y sin rúbrica ni datación final. Pese a ello, considero de interés incluir la obra dentro del presente catálogo, con la intención de dejar testimonio sobre el hallazgo de la misma, y por si pudiera resultar de interés para presentes y/o futuras investigaciones.
-(**) Por su datación y características, la pieza se ajusta perfectamente a lo comentado en entrevista por el violonchelista José María Redondo Márquez, compañero de estudios en el *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf hasta el año 1974, y quien ya desde España le encargó por aquellos años una obra para violonchelo solista y grupo de cámara, para ser estrenada por él en España como solista en el *Festival de Música de Cámara de Cambrils*, y que según Redondo, Ramón Ramos nunca le llegó a entregar finalizada. [*Fuente:* Entrevista con José María Redondo. Valencia, 13/VII/2016].
Además, este concierto de cámara para violonchelo guarda una estrecha relación compositiva con su obra ***Leggiero*** (1978) [*H.O.* nº 14], compuesta con inmediata posterioridad a esta, y de características prácticamente idénticas: mismo concepto de obra solista, misma instrumentación, células temáticas muy similares en común, etc…. Ello puede hacer pensar que esta obra se trate de un primer intento desestimado de composición, materializado posteriormente en ***Leggiero*** (1978) [*H.O.* nº 14].

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

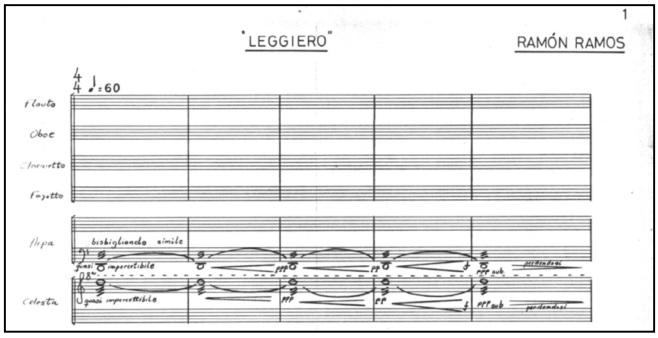
AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **LEGGIERO** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **14**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1978 / IX / 20**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: DÜSSELDORF (ALEMANIA)
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
PLANTILLA: Violonchelo solista. Orquesta de cámara: Flauta {mut. Flautín}. Oboe {mut. Corno inglés}. Clarinete (Sib) {mut. Clarinete bajo}. Fagot. Arpa. Celesta. Trompeta (Do). Trompa (Fa). Trombón. 2 Violines. Viola. Violonchelo. Contrabajo.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: CONCIERTO DE CÁMARA CON SOLISTA
DURACIÓN TOTAL (aproximada):	
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]	
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]	
ENCARGO:	
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]	

PARTITURA

ÍNCIPIT:



PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. [Consulta: 2015/I/31]. Material añadido al ***Archivo Digital***. (*ver Notas)
	FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*: Papel. Vertical. 42x29,7cm. Hojas sueltas plegadas. Portada con título, instrumentación y autor. 1 página con instrumentación e indicaciones. 39 páginas de partitura manuscrita a tinta. (*ver Notas)

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Fondo de archivo personal de José Miguel Fayos Jordán. [Consulta: 2013/VIII/8]. *[Fuente:* conversación con J.M. Fayos (2013/VIII/8)*]*.

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?:	**SI**	FECHA: 2015/I/31	¿PARTICHELAS?: NO

APARECE REGISTRADA EN:
No registrada en la SGAE.

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN
ESTRENO:
OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:
GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]
NOTAS
¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (1º**, **2º** y **3º).** RECONOCIMIENTOS: LA OBRA ES CITADA EN: (RUVIRA, 1987: 183; ESPERT, 1987-88: 4; ESPERT, 1989: 39; MARCO, 1989: 311; LÓPEZ-CHAVARRI, 1992: 278; PÉREZ, 2000: 85; RUVIRA, 2002: 46; ADAM, 2003: 670; FAYOS, 2006: 3, 7, 13-30; FONTCUBERTA, 2006: 7, 13, 16; RUVIRA, 2006: 333; OLTRA, 2013c: 23; OLTRA, 2013d: 143; LOZANO, 2014: 119, 124-5). NOTAS: -En Pérez (2000: 85) el título aparece como *Leggero*, lo que se ha comprobado que se trata de una errata. -(*) La página 34 de la partitura original se encuentra extraviada. Se ha podido reconstruir especialmente para la Tesis Doctoral a partir de las partichelas halladas en el fondo de archivo personal del autor, y se ha adjuntado a la partitura presente en el *Archivo Digital*.
ANÁLISIS
LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: FAYOS, 2006: 13-30 (análisis exhaustivo).

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **SAUDADE** {obra inacabada} (*ver Notas) OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: **(RITORNO)**	CATÁLOGO H.O. nº: **15**

FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: Comienzo: **1978 / X / 23 ~ [No finalizada]** (*ver Notas)	LUGAR DE COMPOSICIÓN: [No consta en partitura] [DÜSSELDORF (ALEMANIA)]

ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).

PLANTILLA: Cuarteto de cuerda clásico: Violín I. Violín II. Viola. Violonchelo.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: CUARTETO CLÁSICO

DURACIÓN TOTAL (aproximada): -

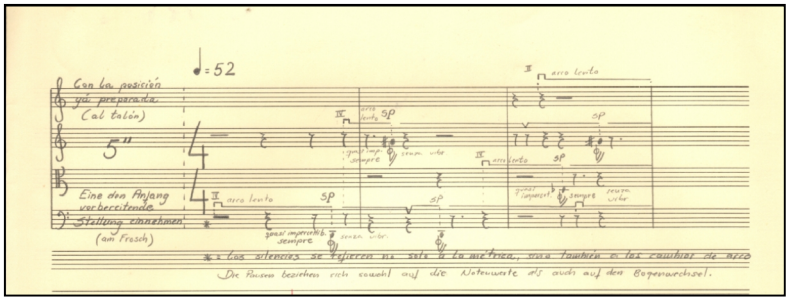
MOVIMIENTOS: -

TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: -

ENCARGO:

DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]

PARTITURA

ÍNCIPIT:

PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. [Consulta: 2016/IX/24]. Material añadido al ***Archivo Digital***. (*ver Notas) FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*: Papel. Horizontal. 34x27,2cm. Hojas dobladas. Portada con título y subtítulo, instrumentación, autor y fecha de comienzo. 1 página con notas a la interpretación manuscritas. 2 hojas de partitura manuscrita a lápiz, en sucio, inacabada.

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: 2016/IX/24	¿PARTICHELAS?: -

APARECE REGISTRADA EN:
No registrada en la SGAE.

EDICIÓN: -

INTERPRETACIÓN

ESTRENO: -

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS: -

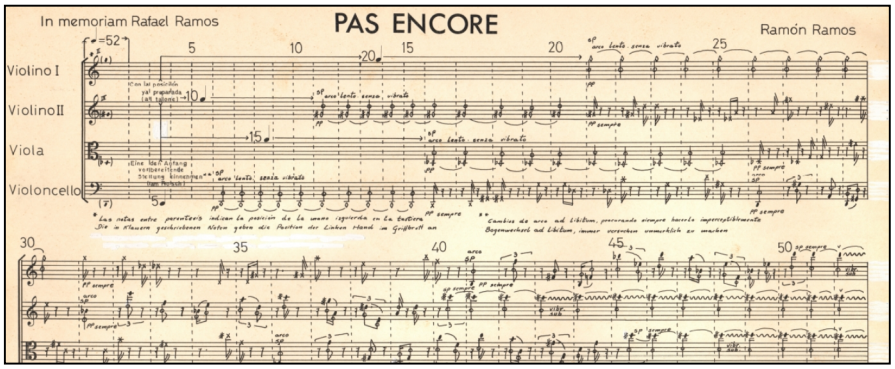
GRABACIONES: -

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.**
RECONOCIMIENTOS: -
LA OBRA ES CITADA EN: -
NOTAS:
-(*) La obra está inacabada, y la partitura hallada en el fondo de archivo del autor tiene aspecto de proyecto inconcluso, con borrones, abandonada su escritura a mitad, sin concluir y sin rúbrica ni datación final. Pese a ello, considero de interés incluir la obra dentro del presente catálogo, con la intención de dejar testimonio sobre el hallazgo de la misma, y por si pudiera resultar de interés para investigaciones presentes y/o futuras.
-(**) Por su datación y características, esta pieza guarda una estrecha relación compositiva con su otra obra ***Pas encore*** (1978) [*H.O.* nº 16], empezada a componer el mismo día 1978/X/23 y sí finalizada después, y de características prácticamente idénticas: misma instrumentación para cuarteto de cuerda clásico, escritura diferente pero contenido musical muy similar, elementos y pasajes en común, etc…. Ello puede hacer pensar que esta obra se trate de un primer intento desestimado de composición, materializado posteriormente en ***Pas encore*** (1978) [*H.O.* nº 16].

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA	
OBRA	
TÍTULO: **PAS ENCORE** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **16**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1979 / II / 16 – 1978 / X / 23**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: DÜSSELDORF (ALEMANIA)
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
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 *Ensemble Rheinische Bach-Collegium* de Düsseldorf. *[Fuente:* (ZUCKMANTEL, 1980: [s.p.])*]*.	
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: *In memoriam Rafael Ramos*	
PARTITURA	
ÍNCIPIT:	
PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. [Consulta: 2016/XII/18]. Material añadido al ***Archivo Digital***. -Fondo de archivo personal de **Andrés Valero-Castells**. [Consulta: 2013/VI/7]. *[Fuente:* entrevista con A. Valero-Castells (2013/VI/7)*]*. (*ver Notas)
	FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*: Papel cartulina. Horizontal. 29,7x42cm. Hojas sueltas. Cubierta con título, instrumentación, autor e inscripción manuscrita de "*copia original*". Portada 1 en A4 vertical con título, instrumentación y autor. Portada 2 en A3 horizontal con título y autor. 1 página de indicaciones a la interpretación en alemán y español. 9 páginas de partitura manuscrita a tinta.
LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Fondo de archivo del Grup Instrumental de València. Joan Cerveró. [Consulta: 2013/I/24]. Material añadido al ***Archivo Digital***. -Fondo de archivo personal de José Miguel Fayos Jordán. [Consulta: 2013/VIII/8]. *[Fuente:* conversación con J.M. Fayos (2013/VIII/8)*]*. -Biblioteca del Centro de Documentación de Música y Danza (CDMyD) del INAEM. [Consulta: 2016/VII/11]. Material añadido al ***Archivo Digital***. -Biblioteca de la Fundación Juan March. [Consulta: 2015/VII/26].	

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?:	**SI**	FECHA: *-GIV*: 2013/II/2; *-CDMyD*: 2016/VII/11; -Ramos-Bosch (original): 2016/XII/18.	¿PARTICHELAS?: NO. Localizables en el fondo de archivo personal del Autor.

APARECE REGISTRADA EN:
Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) [Código SGAE: 568.750]

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN

ESTRENO:
-1980/XI/2. Ensemble *Rheinische Bach-Collegium* de Düsseldorf: Klaus Peter Diller, violín I; Eva Dornënburg, violín II; Hartmut Frank, viola; Fl. Meyer-Langelfeld, violonchelo. (Düsseldorf). IX "Drei mal neu". Neanderkirche. *[Fuentes:* (Dossier del Ciclo *"Drei mal neu"*; ZUCKMANTEL, 1980: [s.p.])*]*.

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:
-1988/V/4. Cuarteto Arditti. (Valencia). X ENSEMS. Paraninfo de la Universitat de València. *[Fuente:* (RUVIRA, 2004: 143)*]*.

GRABACIONES:
-ARDITTI STRING QUARTET, The. (1990). *Cinq Quatuors Espagnols* [Grabación sonora]: *The Arditti String Quartet Edition.* Paris: Disques Montaigne. Pista 3, Ramón Ramos, Pas encore.

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (1º** y **3º).**
RECONOCIMIENTOS:
LA OBRA ES CITADA EN:
(CANO, 1986: 61; RUVIRA, 1987: 180, 183; ESPERT, 1987-88: 4-5, 31-37; ESPERT, 1989: 39, 42; MARCO, 1989: 311; MARÍ, 1990-91: 2, 11-12; LÓPEZ-CHAVARRI, 1992: 278-279; RUVIRA, 1992: 414; CHARLES, 1995: 40-41; GALIANA, 2000: 71; RUVIRA, 2002: 46; ADAM, 2003: 670; RUVIRA, 2004: 143; FAYOS, 2006: 3, 6-9, 42-60; FONTCUBERTA, 2006: 7, 14, 17; RUVIRA, 2006: 333; OLTRA, 2007: 9; OLTRA, 2012: 9; OLTRA, 2013a: 9; OLTRA, 2013c: 23-25; OLTRA, 2013d: 144; GALIANA, 2014: 138; LOZANO, 2014: 111, 119, 124, 126, 128, 134).
NOTAS:
-(*) Andrés Valero-Castells dice tener un original.

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN:
ESPERT, 1987-88: 4-5, 31-37; ESPERT, 1989: 39, 42; CHARLES, 1995: 40-41 (apuntes analíticos).
FAYOS, 2006: 42-60 (análisis exhaustivo).

LA OBRA ES OBJETO DE UN ESPECIAL ANÁLISIS EXHAUSTIVO EN EL PLANO ANALÍTICO Y ESTÉTICO MUSICAL DE LA PRESENTE TESIS DOCTORAL: CAPÍTULO 4.

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **ALLA BREVE** [PIANO] (* ver Notas) OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **17**

FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1979 / X / 13**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: DÜSSELDORF (ALEMANIA)

ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).

PLANTILLA: Piano.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: A SOLO

DURACIÓN TOTAL (aproximada): 2'00"

MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]

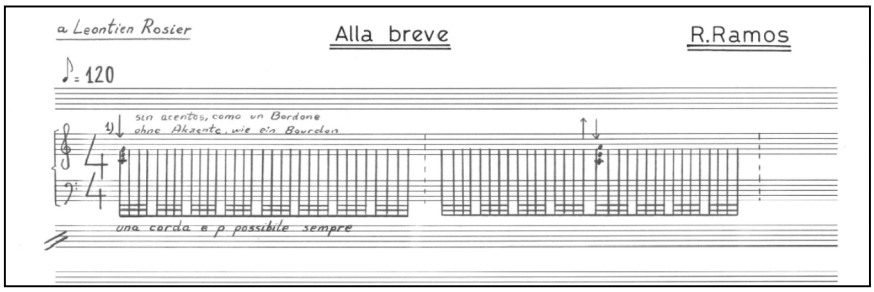
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]

ENCARGO:

DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: a Leontien Rosier

PARTITURA

ÍNCIPIT:



PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. Copia. [Consulta: 2015/I/31]. Material añadido al ***Archivo Digital***.

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?:	**SI**	FECHA: 2015/I/31	¿PARTICHELAS?: -

APARECE REGISTRADA EN:
No registrada en la SGAE.

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN

ESTRENO:

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:

GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]

NOTAS
¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.** RECONOCIMIENTOS: LA OBRA ES CITADA EN: NOTAS: -(*) Existe otra pieza homónima para orquesta sinfónica: ***Alla breve*** [sinfónica] (1980) [*H.O.* nº 19], y que no tiene musicalmente nada que ver con la presente.
ANÁLISIS
LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

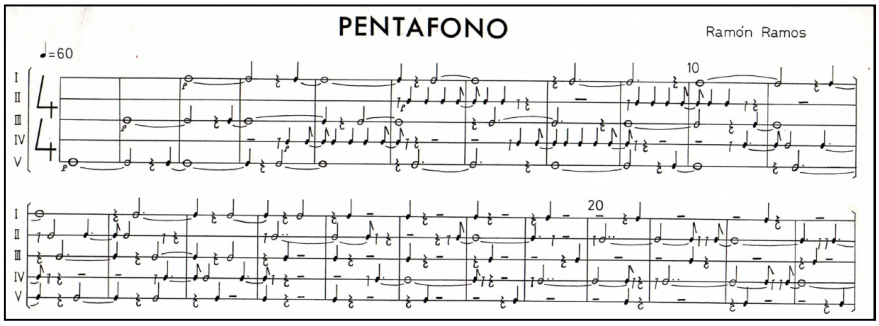
AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **PENTÁFONO** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **18**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1979 / XII / 10**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: DÜSSELDORF (ALEMANIA)
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
PLANTILLA: 5, 10, 15, 20 o 25 fuentes sonoras cualesquiera.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: QUINTETO Ó MULTI- GRUPOS
DURACIÓN TOTAL (aproximada): 11'00"	
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]	
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]	
ENCARGO:	
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]	

PARTITURA

ÍNCIPIT:



PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Fondo de archivo del Grup Instrumental de València. Joan Cerveró. [Consulta: 2013/I/24]. Material añadido al ***Archivo Digital***.
-Fondo de archivo personal de José Miguel Fayos Jordán. [Consulta: 2013/VIII/8]. *[Fuente:* conversación con J.M. Fayos (2013/VIII/8)*]*.
-Biblioteca del Centro de Documentación de Música y Danza (CDMyD) del INAEM. [Consulta: 2015/VII/26].

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: 2013/I/25	¿PARTICHELAS?: NO

APARECE REGISTRADA EN:
Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) [Código SGAE: 2.001.554]

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN

ESTRENO: **Absoluto: -1979/XII/¿?**. Alfredo Rugeles Asuaje, director. (Düsseldorf). Ciclo de música contemporánea *"Drei mal neu"*. Neanderkirche (Iglesia Evangélica). *[Fuentes:* (Entrevista con Alfredo Rugeles Asuaje, mantenida vía mail el 29 de mayo de 2014; Conferencia de Ramón Ramos *"Del manual serial al tratado de la expresión estructurada"*, 17-1-2000)*]*. (*ver Notas)
En España: -1980/X/13. Grupo Koan; José Ramón Encinar, director. (Madrid). VII Festival

Hispano-Mexicano de Música Contemporánea. Sala Fénix. *[Fuentes:* (FRANCO, 1980: en línea; ABC, 1980: 57; HONTAÑÓN, 1980: 58)*]*.

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:

-1980/XI/4. Michelle Lee y Masakatsu Muramatsu, flautistas; Jörg Berning y Friedemann Dehn, violonchelistas; Klaus Roeder, electrónica en vivo; estudiantes del *Robert-Schumann-Institut*; Oskar Gottlieb Blarr, director. (Düsseldorf). Ciclo de música contemporánea *"Drei mal neu"*. Neanderkirche (Iglesia Evangélica). Interpretada dos veces. *[Fuente:* (Dossier del Ciclo *"Drei mal neu"*. Véase Fig. 33)*]*.

-1980/XII/18. Grupo del Laboratorio de Interpretación Musical (LIM). (Madrid). *[Fuente:* Entrevista con Jesús Villa-Rojo vía mail: 2013/III/6*]*.

-1982/IV/[23~26]. Ensemble Köln; Robert H.P. Platz, director. (Bonn). "Forum Junger Komponisten". Kulturforum. *[Fuente:* (DIEDERICHS, 1982: [s.p.])*]*.

-1988/VI/13. Grup Contemporani de València; César Cano, director. (Valencia). Palau de la Música de València, sala Rodrigo. *[Fuentes:* (Centro Documental Palau de la Música de València [Consultas: 2013/VI/11 - *ANEXO A.6.2.1.* y 2016/VI/2 - *ANEXO A.6.2.2.*])*]*. (**ver Notas)

-2001/VII/9. Profesores y alumnos del *Primer Curs de Composició i Interpretació de Música Contemporània "Oïda"*; Ramón Ramos, director; Leonardo Santos y Christine Cloux, bailarines. (Valencia). Serenates Musicals. Claustro de la Universitat de València. *[Fuentes:* (EUROPA PRESS, 2001: en línea; SERENATES MUSICALS, 2001b; Entrevista con Christine Cloux vía mail: 2015/VII/19)*]*.

-2006/V/16. Grupo de cámara Illana. (Valencia). XXVIII ENSEMS. Teatro Talía. *[Fuente:* (ENSEMS, 2006: 41, 44)*]*. (***ver Notas)

-2014/VI/1. Ensemble Homenaje a Ramón Ramos; Mª Amparo Vidal Navarro, violín; Jesús Sanfélix Roig, trompeta; José Vicente Llopis Espert, saxo alto; Juan Antonio Pallàs Duart, clarinete bajo; Irene Simbor Lozano, violonchelo; Héctor Oltra García, director. (Alginet, Valencia). Homenatge al compositor Ramón Ramos. Teatre Modern d'Alginet. *[Fuente:* (AJUNTAMENT D'ALGINET, 2014: 2)*]*.

-2016/X/23. Ensemble Síntesis; Marcos Sanjuán Sanjuán, violín; Víctor Maroto Delgado, flauta; Francesc Gaya Fonts, viola; Adrian van Dongen, violonchelo; José Ricardo Forner Ramón, clarinete bajo; Héctor Oltra García, director. (Alboraya, Valencia). "Descubre la música contemporánea. Concierto ilustrativo". Teatre L'Agrícola. *[Fuente:* (Héctor Oltra García)*]*.

-2017/III/11. Antara Grup del CSMV; Quinteto de saxofones: David Cases, Diego Criado, Alejandro García, David Tronchoni, y Jorge Sanz Ángel Martínez, director. (Valencia). "El compositor, HUI. A les portes del segle XXI". Salón de actos del MuVIM. *[Fuente:* (MUVIM, 2017: en línea)*]*.

GRABACIONES:

-**Fondo de archivo de RNE Radio Clásica**. Grabación en directo del concierto del 1980/XII/18. [Sin editar].

-**RAMOS, Ramón**. "Pentáfono". En: *Grup de cambra Illana* [Grabación sonora]: *2006 mayo 16*. Valencia: [s.e.] del fondo de archivo del IVM: R. 7833. 2006. [Consulta: 2013/IV/3]. CD-pista 2. Grabación en directo del concierto del 2006/V/16, XXVIII ENSEMS. (*ver Notas)

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (1º, 2º y 3º).**

RECONOCIMIENTOS:

LA OBRA ES CITADA EN:

(RUVIRA, 1987: 179-180, 183; ESPERT, 1987-88: 4-8; ESPERT, 1989: 39-40; MARCO, 1989: 311; LÓPEZ-CHAVARRI, 1992: 279; PÉREZ, 2000: 85; RUVIRA, 2002: 45-46; FAYOS, 2006: 3, 7, 31-41; FONTCUBERTA, 2006: 7, 12, 17; RUVIRA, 2006: 333; OLTRA, 2007: 9; OLTRA, 2012: 9; OLTRA, 2013a: 9; OLTRA, 2013c: 23; OLTRA, 2013d: 145-6; LOZANO, 2014: 119, 125-6, 128, 133).

NOTAS:

-En Ruvira (2002: 46; 2006: 333) la obra aparece erróneamente bajo el nombre de *Pentágono*, y la instrumentación de la obra viene erróneamente reflejada como "Música electroacústica", cuando es instrumental. En Lozano (2014: 125) sucede lo mismo.

-(*) La conferencia de Ramos se puede consultar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada"*.

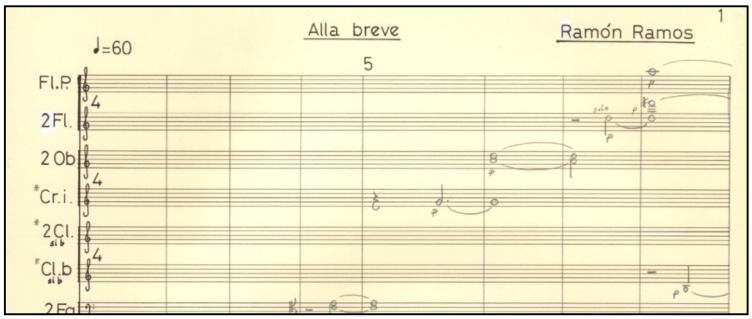
Conferencia, 17/01/2000, de la presente Tesis Doctoral.
-(**) Se señala erróneamente como estreno en España.
-(***) La interpretación de la obra viene reflejada como *Pentáfono*, aunque realmente se trata de la versión para quinteto de viento llamada ***Arcano*** ([1983]) [*H.O.* nº 33].

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN:

ESPERT, 1987-88: 4-8; ESPERT, 1989: 39-40 (apuntes analíticos).

FAYOS, 2006: 31-41 (análisis exhaustivo).

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA		
OBRA		
TÍTULO: **ALLA BREVE** [SINFÓNICA] (*ver Notas) OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]		CATÁLOGO H.O. nº: **19**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1980 / I / 1**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: BEATENBERG (SUIZA)	
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).		
PLANTILLA: Orquesta sinfónica: Flautín. 2 Flautas. 2 Oboes. Corno inglés. 2 Clarinetes (Sib). Clarinete bajo (Sib). 2 Fagots. Contrafagot. 3 Trompetas (Sib). 3 Trompas (Fa). 2 Trombones. Tuba. 1 Percusionista {=caja clara}. Celesta. Arpa. 15 Violines I. 15 Violines II. 12 Violas. 12 Violonchelos. 9 Contrabajos.		GÉNERO: SINFÓNICO: ORQUESTA SINFÓNICA
DURACIÓN TOTAL (aproximada): 3'04"		
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]		
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]		
ENCARGO:		
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]		
PARTITURA		
ÍNCIPIT:		
PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. [Consulta: 2016/XII/18]. Material añadido al ***Archivo Digital***. FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*: Papel. Vertical. 38,55x29,37cm. Hojas dobladas. Portada con título, instrumentación y duración; contraportada con borrador de apuntes. 1 hoja A3 con instrumentación detallada, 8 páginas de partitura manuscrita a lápiz y tinta.	
LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. Copia. Además de la partitura orquestal, la copia incluye una reducción a piano, una tabla con el diseño tonal, y unas notas al programa en inglés y en alemán. [Consulta: 2015/I/31]. Material añadido al ***Archivo Digital***.		
¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: Ramos-Bosch (copia): 2015/I/31. -Ramos-Bosch (original): 2016/XII/18.	¿PARTICHELAS?: NO

APARECE REGISTRADA EN:
No registrada en la SGAE.

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN

ESTRENO:

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:

GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.**
RECONOCIMIENTOS:
LA OBRA ES CITADA EN:
NOTAS:
-(*) Existe otra pieza homónima para piano solo: ***Alla breve*** [piano] (1979) [*H.O.* nº 17], y que no tiene musicalmente nada que ver con la presente.

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **LLANTO POR UNA AUSENCIA** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **20**

FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1980 / IX / 22 – 1980 / VIII**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: DÜSSELDORF (ALEMANIA)

ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).

PLANTILLA: Voz de Contralto (o Tenor). Trombón solista. Flauta. Clarinete (Sib). Violín. Violonchelo. 2 Percusionistas {=I: 3 timbales a pedal, 2 timbales cubanos, 1 tam-tam grande, 4 cencerros, marimba, fusta; II: bombo, 2 bongos, 1 plato suspendido, 1 plato preparado, 4 temple-blocks, 12 crótalos, 1 tam-tam mediano, vibráfono, fusta}.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: GRUPO (8) Y SOLISTAS (2)

DURACIÓN TOTAL (aproximada): 13'00"

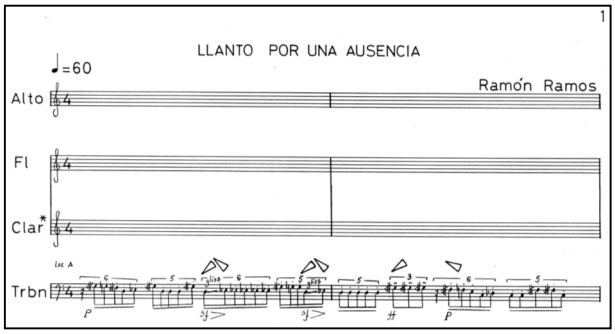
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]

TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: Textos escritos por Ramón Ramos, inspirados en la muerte de Federico García Lorca, tras la lectura de "El asesinato de García Lorca" de Ian Gibson, y el poema "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías" de Federico García Lorca.
Se añaden indicaciones sobre la acción escénico-dramática y la iluminación.

ENCARGO:

DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]

PARTITURA

ÍNCIPIT:

PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Fondo de archivo del Grup Instrumental de València. Joan Cerveró. [Consulta: 2013/I/24]. Material añadido al ***Archivo Digital***.
-Fondo de archivo personal de José Miguel Fayos Jordán. [Consulta: 2013/VIII/8]. *[Fuente:* conversación con J.M. Fayos (2013/VIII/8)*]*.
-Biblioteca del Centro de Documentación de Música y Danza (CDMyD) del INAEM. [Consulta: 2015/VII/26].

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: 2013/IV/2	¿PARTICHELAS?: SI, faltan trombón y clarinete.

APARECE REGISTRADA EN:
No registrada en la SGAE.

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN

ESTRENO:
En España: -1984/IV/4. Ensems de Cambra; Rafael Mira, director; [Ramón Ramos, violonchelo]. (Valencia). VI ENSEMS. Sala Escalante. *[Fuente:* (RUVIRA, 2004: 139)*]*.

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:
-1982/XII/[26~29]. Francisco Estévez, director. (Düsseldorf). Último concierto en el *Auxilium.* Auxilium. *[Fuente:* (ZUCKMANTEL, 1982a: [s.p.])*]*.
-1996/II/24. Grup Instrumental de València; Itxaro Mentxaka, mezzosoprano; Salvador Tarrasó, trombón; Joan Cerveró, director. (Valencia). XVIII ENSEMS. Palau de la Música de València. *[Fuentes:* (ENSEMS, 1996: 15; RUVIRA, 2004: 153)*]*.
-**2013/V/29**. Grup Instrumental; Jorge Franco, tenor; Salvador Tarrasó, trombón; Joan Cerveró, director. (Valencia). XXXV ENSEMS. Sala refectorio del Centre del Carme. *[Fuentes:* (ENSEMS, 2013: 16; EUROPA PRESS, 2013: en línea)*]*.

GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (1º**, **2º** y **3º).**
RECONOCIMIENTOS:
LA OBRA ES CITADA EN:
(RUVIRA, 1987: 183; ESPERT, 1987-88: 4-5, 23-30; ESPERT, 1989: 39, 41-42; LÓPEZ-CHAVARRI, 1992: 278-279; RUVIRA, 2002: 46; ADAM, 2003: 670; RUVIRA, 2004: 139, 153; FAYOS, 2006: 3, 7-9, 61-75; FONTCUBERTA, 2006: 11, 14; RUVIRA, 2006: 333; OLTRA, 2013b: monográfico; OLTRA, 2013c: 23; OLTRA, 2013d: 147; ANTEQUERA, 2014: 17, 134, 369, 532, 549-50; LOZANO, 2014: 111, 119-20, 125-6, 133).
NOTAS:

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN:
ESPERT, 1987-88: 4-5, 23-30; ESPERT, 1989: 39, 41-42 (apuntes analíticos).
FAYOS, 2006: 61-75 (análisis exhaustivo).

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **RITORNO** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **21**

FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*:	LUGAR DE COMPOSICIÓN:
[No consta en partitura] **[1980]** (*ver Notas)	[No consta en partitura] [DÜSSELDORF (ALEMANIA)]

ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).

PLANTILLA: Flauta. Oboe. Clarinete (Sib). Fagot.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: CUARTETO

DURACIÓN TOTAL (aproximada): 15'00"

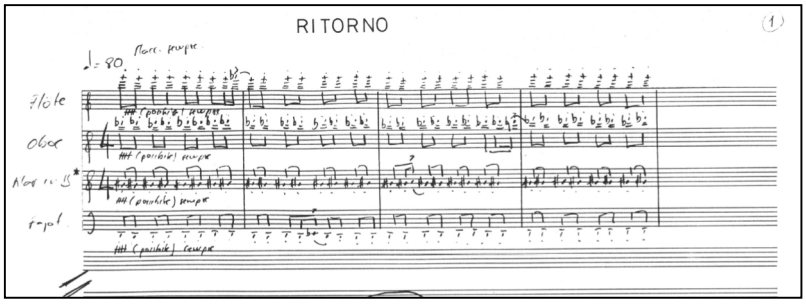
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]

TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]

ENCARGO:

DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]

PARTITURA

ÍNCIPIT:

PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. [Consulta: 2016/XII/18]. FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*: Papel. Vertical. 34x27cm. Hojas plegadas. Portada con título, instrumentación, autor y duración aproximada. 12 páginas de partitura manuscrita a lápiz.

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. Copia. [Consulta: 2015/VIII/22]. Material añadido al ***Archivo Digital***.

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: 2015/VIII/22	¿PARTICHELAS?: NO. Localizables en el fondo de archivo personal del Autor.

APARECE REGISTRADA EN:
No registrada en la SGAE.

EDICIÓN: No editada hasta la fecha

INTERPRETACIÓN

ESTRENO:

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:

GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]

NOTAS
¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (1º** y **3º).** RECONOCIMIENTOS: LA OBRA ES CITADA EN: (FONTCUBERTA, 2006: 7; OLTRA, 2013d: 149; LOZANO, 2014: 126). NOTAS: -(*) Se toma el año indicado en los *Catálogos R.R.*, ya que este no consta en la partitura.
ANÁLISIS
LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

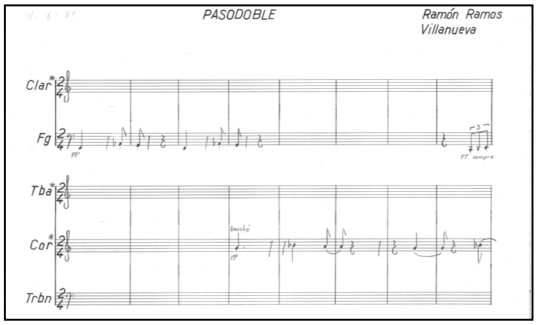
AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **PASODOBLE** {obra inacabada} (*ver Notas; **ver Notas) OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **22**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: Comienzo: **1981 / VIII / 1 ~ [No finalizada]**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: [No consta en partitura] [DÜSSELDORF (ALEMANIA)]
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
PLANTILLA: Clarinete. Fagot. Trompeta. Trompa. Trombón. Percusión {= caja, platillos, Bombo}. Violonchelo. Contrabajo.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: GRUPO (10) [TIPO BANDA DE MÚSICA]
DURACIÓN TOTAL (aproximada): -	
MOVIMIENTOS: -	
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]	
ENCARGO:	
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]	

PARTITURA

ÍNCIPIT:



PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. [Consulta: 2015/VIII/22]. Material añadido al ***Archivo Digital***. (*ver Notas) FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*: Papel. Vertical. 34x27cm. Hojas plegadas. Portada con título e inscripción: "*incompleta*". 16 páginas de partitura manuscrita a lápiz y tinta, inacabada.
LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS:	

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?:	**SI**	FECHA: 2015/VIII/22	¿PARTICHELAS?: NO

APARECE REGISTRADA EN: No registrada en la SGAE.
EDICIÓN: -

INTERPRETACIÓN

ESTRENO: -
OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS: -
GRABACIONES: -

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.**
RECONOCIMIENTOS: -
LA OBRA ES CITADA EN: -
NOTAS:
-(*) La obra está inacabada, y la partitura hallada en el fondo de archivo del autor tiene aspecto de proyecto inconcluso, abandonada su escritura a mitad, sin concluir y sin rúbrica ni datación final. Pese a ello, considero de interés incluir la obra dentro del presente catálogo, con la intención de dejar testimonio sobre el hallazgo de la misma, y por si pudiera resultar de interés para presentes y/o futuras investigaciones.
-(**) Existe otra pieza posterior homónima para grupo (14) y clarinete solista: ***Pasodoble*** ([≤1983~]) [*H.O.* nº 28], y que no tiene musicalmente nada que ver con la presente. Quizá la presente fuera un primer intento de composición de pasodoble que terminó materializándose en la posterior como "trabajo de clausura" para la obtención del Diploma de Composición en el *Robert-Schumann-Institut*.

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **YERBABUENA** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **23**

FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1981 / X / 10**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: DÜSSELDORF (ALEMANIA)

ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).

PLANTILLA: Violonchelo. Piano (o Clavicémbalo). (*ver Notas)	GÉNERO: CAMERÍSTICO: DÚO

DURACIÓN TOTAL (aproximada): 5'40"

MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]

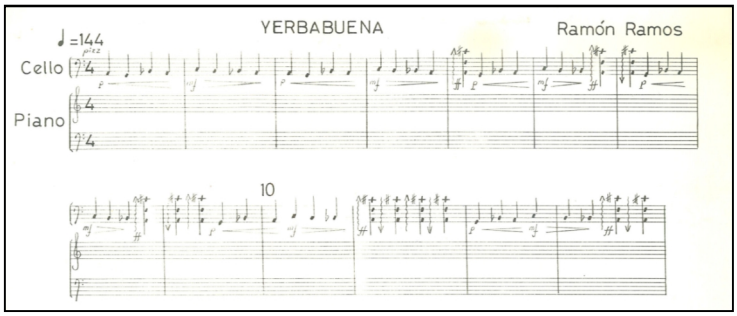
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]

ENCARGO:

DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]

PARTITURA

ÍNCIPIT:



PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Biblioteca del Centro de Documentación de Música y Danza (CDMyD) del INAEM. [Consulta: 2016/VII/11]. Material añadido al ***Archivo Digital***.

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: 2016/VII/11	¿PARTICHELAS?: NO.

APARECE REGISTRADA EN:
No registrada en la SGAE.

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN

ESTRENO:

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:

GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]

NOTAS
¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (1º**, **2º** y **3º).** RECONOCIMIENTOS: LA OBRA ES CITADA EN: (LÓPEZ-CHAVARRI, 1992: 280; ADAM, 2003: 670; FONTCUBERTA, 2006: 7, 16; OLTRA, 2013d: 151; LOZANO, 2014: 126). NOTAS: -(*) Aunque en la partitura constan solo como instrumentos el violonchelo y el piano, en los *Catálogos R.R.* (1º y 3º) se incluye también la posibilidad de sustituir el piano por el clavicémbalo.
ANÁLISIS
LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **COMUNICACIÓN** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **24**

FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1981 / X / del 10 al 20**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: DÜSSELDORF (ALEMANIA)

ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).

PLANTILLA: Clavicémbalo {mut. Flauta dulce contralto. Pito}. Piano {mut. Flauta dulce contralto. Pito}. Trombón {mut. Flauta dulce contralto}. 1 Percusionista {=crótalos, 3 membranas, 1 plato suspendido, pito}. Violín {mut. Pito}. Viola {mut. Pito}. Violonchelo {mut. Pito}.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: GRUPO (7)

DURACIÓN TOTAL (aproximada): 8'00"

MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]

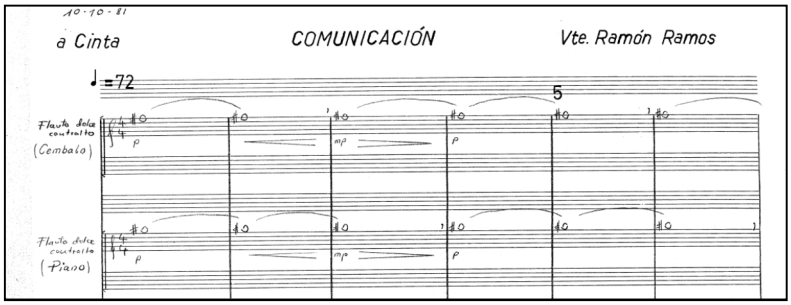
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]

ENCARGO:

DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: *a Cinta*

PARTITURA

ÍNCIPIT:



PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. [Consulta: 2016/IX/24]. FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS:
-Fondo de archivo del Grup Instrumental de València. Joan Cerveró. [Consulta: 2013/I/24]. Material añadido al ***Archivo Digital***.
-Fondo de archivo personal de José Miguel Fayos Jordán. [Consulta: 2013/VIII/8]. *[Fuente:* conversación con J.M. Fayos (2013/VIII/8)*]*.
-Biblioteca del Centro de Documentación de Música y Danza (CDMyD) del INAEM. [Consulta: 2016/VII/11]. Material añadido al ***Archivo Digital***.

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: *GIV*: 2013/II/11; *CDMyD*: 2016/VII/11	¿PARTICHELAS?: SI, falta violín.

APARECE REGISTRADA EN:
No registrada en la SGAE.

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN

ESTRENO:

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:
-**2001/IX/14**. Grup Instrumental de València; Joan Cerveró, director. (Valencia). Bienal de Valencia. Jardín Botánico. *[Fuente:* (BIENAL, 2001: 4)*]*.

GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (1º**, **2º** y **3º).** En la instrumentación del 3º no consta la sección de cuerda.
RECONOCIMIENTOS:
LA OBRA ES CITADA EN:
(RUVIRA, 1987: 182-183; ESPERT, 1987-88: 4-5, 9; ESPERT, 1989: 39-40; RUVIRA, 2002: 46; FAYOS, 2006: 3, 7, 76-86; FONTCUBERTA, 2006: 7; RUVIRA, 2006: 333; OLTRA, 2013c: 23; OLTRA, 2013d: 150; LOZANO, 2014: 119, 126).
NOTAS:
-Según Fayos (2006: 76) erróneamente, sitúa la obra como última compuesta por Ramón Ramos en Alemania.

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN:

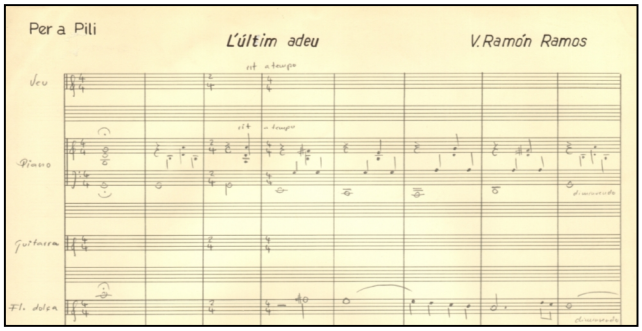
FAYOS, 2006: 76-86 (análisis exhaustivo).

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **L'ÚLTIM ADEU** [GRUPO] (*ver Notas; **ver Notas) OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **25**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1982 / I / 3**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: DÜSSELDORF (ALEMANIA)
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
PLANTILLA: Voz. Piano. Guitarra. Flauta dulce. Violonchelo.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: GRUPO (5)
DURACIÓN TOTAL (aproximada): 6'00"	
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]	
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: L'últim adeu. Poema compuesto por el propio autor.	
ENCARGO:	
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: *Per a Pili*	

PARTITURA

ÍNCIPIT:

PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. [Consulta: 2016/IX/24]. Material añadido al ***Archivo Digital***.
	FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*: Papel. Vertical. 34x27cm. Hojas dobladas. Sin portada. 6 páginas de partitura manuscrita a lápiz.
LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS:	

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: 2016/IX/24	¿PARTICHELAS?: NO
---	---	---

APARECE REGISTRADA EN:
No registrada en la SGAE.

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN

ESTRENO:

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:

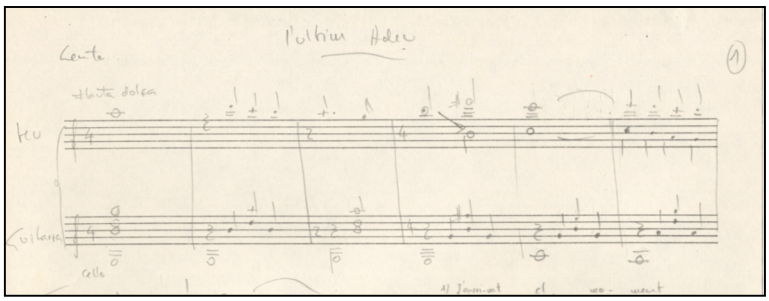
GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.**
RECONOCIMIENTOS:
LA OBRA ES CITADA EN:
NOTAS:
-(*) Título transcrito literalmente. En valenciano normativo: "*adéu*".
-(**) Versión para grupo. Existe una versión de la misma pieza para dúo, realizada pocos días después: ***L'últim adeu*** [dúo] (1982) [*H.O.* nº 26].

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA		
OBRA		
TÍTULO: **L'ÚLTIM ADEU** [DÚO] (*ver Notas; **ver Notas) OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]		CATÁLOGO H.O. nº: **26**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1982 / I / 28**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: DÜSSELDORF (ALEMANIA)	
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).		
PLANTILLA: Voz {mut. Flauta dulce}. Guitarra.		GÉNERO: CAMERÍSTICO: DÚO
DURACIÓN TOTAL (aproximada): 6'00"		
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]		
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: L'últim adeu. Poema compuesto por el propio autor.		
ENCARGO:		
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]		
PARTITURA		
ÍNCIPIT:		
PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. [Consulta: 2016/IX/24]. Material añadido al ***Archivo Digital***.	
	FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*: Papel. Vertical. 29,7x21cm. Hojas sueltas. Sin portada. 3 páginas de partitura manuscrita a lápiz, y 1 hoja de cuaderno con el poema manuscrito a lápiz.	
LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS:		
¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: 2016/IX/24	¿PARTICHELAS?: NO
APARECE REGISTRADA EN: No registrada en la SGAE.		
EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]		
INTERPRETACIÓN		
ESTRENO:		
OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:		
GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]		

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.**
RECONOCIMIENTOS:
LA OBRA ES CITADA EN:
NOTAS:
-(*) Título transcrito literalmente. En valenciano normativo: "*adéu*".
-(**) Versión para dúo. Existe una versión de la misma pieza para grupo, compuesta en primera instancia, pocos días antes: ***L'últim adeu*** [grupo] (1982) [*H.O.* nº 25].

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **ANTÍTESIS** {obra inacabada} (*ver Notas) OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **27**

FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: [No consta en partitura] **[≤1983 / II ~ 1975] [No finalizada]** (**ver Notas)	LUGAR DE COMPOSICIÓN: [No consta en partitura] [DÜSSELDORF (ALEMANIA)] (**ver Notas)

ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).

PLANTILLA: Un piano y cinco pianistas.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: QUINTETO

DURACIÓN TOTAL (aproximada): -

MOVIMIENTOS: -

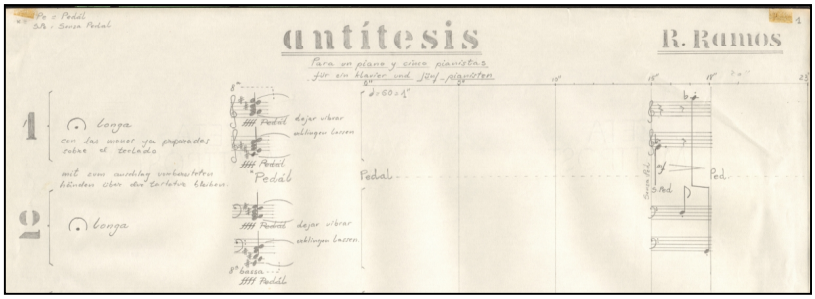
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: -

ENCARGO:

DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: *al grupo de habla hispana alumnos de G. Becker*

PARTITURA

ÍNCIPIT:



PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. [Consulta: 2016/XI/26]. Material añadido al ***Archivo Digital***. (*ver Notas) FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*: Papel. Horizontal. 42x29,7cm. Hojas sueltas. Sin portada. 4 hojas de una primera partitura manuscrita a lápiz, en limpio, inacabada. 3 hojas de una segunda partitura manuscrita a lápiz, en sucio, inacabada. 16 páginas cuadriculadas A4 de cuaderno, con anotaciones y apuntes a la interpretación manuscritas, en sucio.

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?:	**SI**	FECHA: 2016/XI/26	¿PARTICHELAS?: -

APARECE REGISTRADA EN:
No registrada en la SGAE.

EDICIÓN: -

INTERPRETACIÓN

ESTRENO: -

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS: -

GRABACIONES: -

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.**
RECONOCIMIENTOS: -
LA OBRA ES CITADA EN: -
NOTAS:
-(*) La obra está inacabada, y la partitura hallada en el fondo de archivo del autor tiene aspecto de proyecto inconcluso, con borrones, abandonada su escritura a mitad, sin concluir y sin rúbrica ni datación final. Pese a ello, considero de interés incluir la obra dentro del presente catálogo, con la intención de dejar testimonio sobre el hallazgo de la misma, y por si pudiera resultar de interés para investigaciones presentes y/o futuras.
-(**) Por la escritura, las notas halladas en alemán, y por la dedicatoria de la obra hallada entre las notas, referida al grupo de alumnos de habla hispana de las clases del profesor Günther Becker en el *Robert-Schumann-Institut* al cual Ramón Ramos perteneció, se puede establecer que la partitura fue compuesta en Düsseldorf, durante su periodo de formación en Alemania, y en una etapa comprendida entre los años 1975 y febrero de 1983, inicio y finalización de sus estudios en el *Robert-Schumann-Institut*.

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **PASODOBLE** {obra inacabada} (*ver Notas; **ver Notas; ***ver Notas) OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **28**

FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: [No consta en partitura] **[≤1983 / II ~ 1982] [No finalizada]**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: [No consta en partitura] [DÜSSELDORF (ALEMANIA)]

ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).

PLANTILLA: Clarinete solista. Flauta. Oboe. Clarinete. Clarinete bajo. Fagot. Trompeta. Trompa. Trombón. Percusión {= caja, platillos, timbal, tam-tam, xilófono}. Violín I. Violín II. Viola. Violonchelo. Contrabajo.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: GRUPO (14) Y SOLISTA

DURACIÓN TOTAL (aproximada): -

MOVIMIENTOS: -

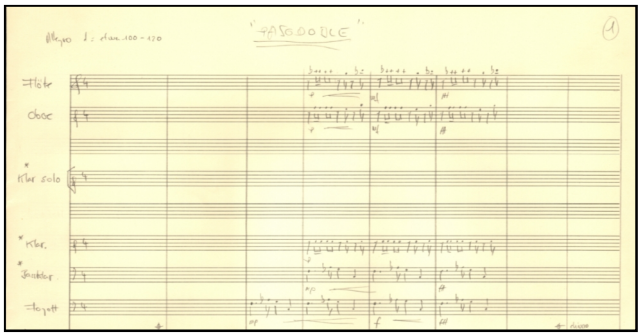
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]

ENCARGO: Obra "trabajo de clausura" en el *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf, para la obtención del título. (**ver Notas)

DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]

PARTITURA

ÍNCIPIT:



PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. [Consulta: 2016/XII/18]. Material añadido al ***Archivo Digital***. (*ver Notas)
	FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*: Papel. Vertical. 34x27cm. Hojas plegadas. Sin portada. 4 páginas de partitura manuscrita a lápiz, inacabada.

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS:

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?:	**SI**	FECHA: 2016/XII/18	¿PARTICHELAS?: NO

APARECE REGISTRADA EN:
No registrada en la SGAE.

EDICIÓN: -

INTERPRETACIÓN

ESTRENO: -

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS: -

GRABACIONES: -

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.**
RECONOCIMIENTOS: -
LA OBRA ES CITADA EN: -
NOTAS:
-(*) La obra está inacabada, y la partitura hallada en el fondo de archivo del autor tiene aspecto de proyecto inconcluso, abandonada su escritura a mitad, sin concluir y sin rúbrica ni datación final. Pese a ello, considero de interés incluir la obra dentro del presente catálogo, con la intención de dejar testimonio sobre el hallazgo de la misma, y por si pudiera resultar de interés para presentes y/o futuras investigaciones.
-(**) Además, por sus características, la pieza se ajusta perfectamente a lo redactado por el profesor Becker en el certificado de estudios, en el que describe como "trabajo de clausura" para la obtención del Diploma de Composición, una obra en estado de "boceto" –por lo tanto, inacabada–, en forma de pasodoble, para clarinete y grupo de cámara. (El comentario de Becker en el certificado de estudios puede encontrarse traducido íntegro en el Capítulo 1 - *1.3. RESULTADO: HISTORIA DE VIDA DE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA (VERSIÓN PRINCIPAL: CRONOLÓGICA, EN ETAPAS, NARRADA DETALLADAMENTE E ILUSTRADA) - 1.3.2. Düsseldorf (Alemania) (1972-1983)* - año: "*-1983/ hasta marzo*" de la presente Tesis Doctoral).
-(***) Existe otra pieza homónima previa, para grupo (10) y sin solista: ***Pasodoble*** (1981~) [*H.O.* nº 22], y que no tiene musicalmente nada que ver con la presente. Quizá aquella fuera un primer intento de composición que terminó materializándose en la presente como "trabajo de clausura" para la obtención del Diploma de Composición en el *Robert-Schumann-Institut*.

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **Y EN EL CENTRO (HABÍA ALGO COMO) CUATRO SERES**

OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: **UND MITTEN DARIN (WAR ETWAS WIRE) VIER GESTALTEN**

CATÁLOGO H.O. nº: **29**

FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1983 / II / 16 – 1982 / XI / 7** (*ver Notas)

LUGAR DE COMPOSICIÓN: DÜSSELDORF (ALEMANIA)

ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).

PLANTILLA: Orquesta sinfónica: 3 Flautas {1ª mut. Flautín, 3ª mut. Flauta (Sol)}. 3 Oboes {3º mut. Corno inglés}. 2 Clarinetes {2º mut. Clarinete (Mib)}. Clarinete bajo. 3 Fagotes {3º mut. Contrafagot}. 4 Trompas (Fa). 3 Trompetas (Do). 3 Trombones. Tuba. 3 Percusionistas {=I: 3 timbales a pedal, tam-tam grave, tambor (caja clara), 4 temple blocks; II: 2 timbales a pedal, tam-tam medio, platos, 13 crótalos (Do7-Do8), 4 cencerros; III: campanas tubulares cromáticas, tam-tam pequeño, bombo, 2 timbaletas cubanas, claves}. Arpa. Clavicémbalo. Celesta. 24 Violines. 10 Violas. 8 Violonchelos. 6 Contrabajos.

GÉNERO: SINFÓNICO: ORQUESTA SINFÓNICA

DURACIÓN TOTAL (aproximada):

MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]

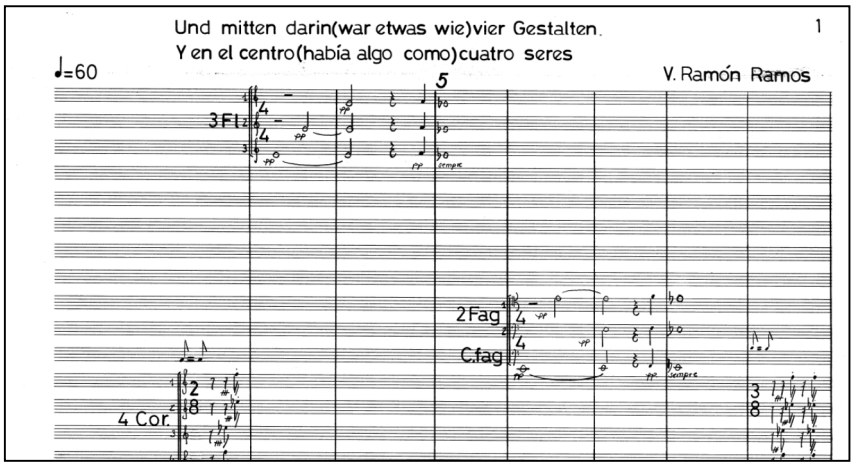
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: Inspirado en el texto Bíblico de Ezequiel 1:5.

ENCARGO: Obra Examen Fin de Carrera en el *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf, para la obtención del título.

DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]

PARTITURA

ÍNCIPIT:



PARTITURA: MANUSCRITO LOCALIZACIÓN: Fondo de archivo personal de **Carlos Fontcuberta**. [Consulta: 2013/III/25]. Material añadido al ***Archivo Digital***.

/ ORIGINAL	FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*: Papel. Vertical. 42,6x30cm. Sin encuadernar, hojas sueltas dentro de hoja doble de papel pautado que hace de carpeta. Portada en hoja doble de papel pautado, con título en Alemán y Español, inscripción: *"ORIGINAL"*, y pequeña nota en lapicero: *"comienzo: 7 Noviembre"*. 1 doble A4 pegado, con detalle de instrumentación, y 25 hojas a una cara, de partitura manuscrita a lápiz y tinta. Adjunta dos copias completas de la partitura en cartulinas A3 verticales a dos caras.

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Fondo de archivo de partituras del Palau de la Música de València. [Consulta: 2013/VI/11]. Material añadido al ***Archivo Digital***.

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?:	**SI**	FECHA: Fontcuberta: 2013/III/29; *Palau*: 2013/VI/11.	¿PARTICHELAS?: SI

APARECE REGISTRADA EN:
Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) [Código SGAE: 413.401]

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN

ESTRENO: **-1985/V/30**. Orquesta Municipal de Valencia; José Ramón Encinar, director. (Valencia). Concierto de temporada. Teatro Principal. *[Fuente:* (AYUNTAMIENTO DE VALENCIA, 1984: [s.p.])*]*. (**ver Notas)

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS: **-1985/VI/1**. Orquesta Municipal de Valencia; José Ramón Encinar, director. (Valencia). Concierto de temporada. Teatro Principal. *[Fuente:* (AYUNTAMIENTO DE VALENCIA, 1984: [s.p.])*]*.

-1986/II/27. Orquesta Municipal de Valencia; Juan Carlos Zorzi, director. (Valencia). Concierto de temporada. Teatro Principal. *[Fuentes:* (AYUNTAMIENTO DE VALENCIA, 1985: [s.p.]; RUVIRA, 2006: 333; IANAEM, 2012: en línea; Centro Documental Palau de la Música de València [Consulta: 2013/VI/11 - *ANEXO A.6.2.1.*])*]*. (**ver Notas)

-1986/III/1. Orquesta Municipal de Valencia; Juan Carlos Zorzi, director. (Valencia). Concierto de temporada. Teatro Principal. *[Fuentes:* (AYUNTAMIENTO DE VALENCIA, 1985: [s.p.]; Centro Documental Palau de la Música de València [Consulta: 2013/VI/11 - *ANEXO A.6.2.1.*])*]*.

GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (1º** y **3º).**

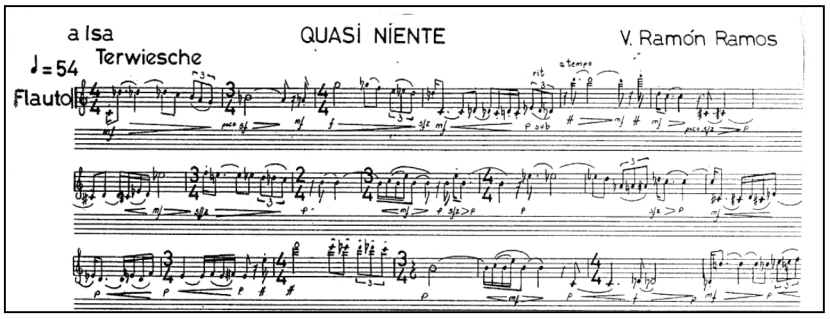
RECONOCIMIENTOS:
Se trata de la obra compuesta para el Examen de Fin de Carrera en el *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf. (ESPERT, 1987-88: 10; ESPERT, 1989: 40).

LA OBRA ES CITADA EN:
(CANO, 1986: 61; RUVIRA, 1987: 181, 183; ESPERT, 1987-88: 4-5, 10-14; ESPERT, 1989: 39-41; MARCO, 1989: 311; MARÍ, 1990-91: 2, 8-10; LÓPEZ-CHAVARRI, 1992: 278-280; RUVIRA, 1992: 414; RUVIRA, 2002: 45-46; ADAM, 2003: 670; FONTCUBERTA, 2006: 10; RUVIRA, 2006: 333; OLTRA, 2007: 10; OLTRA, 2012: 10; OLTRA, 2013a: 10; OLTRA, 2013c: 23; OLTRA, 2013d: 152-3; LOZANO, 2014: 119, 125-6, 128).

NOTAS:
-(*) En Espert (1987-88: 4, 10) y (1989: 39-40), Marco (1989: 311), Ruvira (1992: 414; 2002: 46), Adam (2003: 670) y Ruvira (2006: 333) la obra aparece erróneamente datada en 1982.
-(**) INAEM (2012: en línea), Ruvira (2006: 333) y Centro Documental Palau de la Música de València [Consulta: 2013/VI/11 - *ANEXO A.6.2.1.*], recogen erróneamente como estreno absoluto de la obra su interpretación en el concierto celebrado en fecha 1986/II/27, y no el concierto previo del 1985/V/30.

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN:
ESPERT, 1987-88: 4-5, 10-14; ESPERT, 1989: 39-41 (apuntes analíticos).

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA			
OBRA			
TÍTULO: **QUASI NIENTE** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]			CATÁLOGO H.O. nº: **30**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1983 / V / 10**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: ALGINET - VALENCIA (ESPAÑA)		
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).			
PLANTILLA: Flauta.			GÉNERO: CAMERÍSTICO: A SOLO
DURACIÓN TOTAL (aproximada): 5'04"			
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]			
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]			
ENCARGO:			
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: *A Isa Terwiesche*			
PARTITURA			
ÍNCIPIT:			
PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: (*ver Notas) FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:		
LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Biblioteca de la Fundación Juan March. [Consulta: 2015/VII/26].			
¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?:	**NO** (*ver Notas)	FECHA:	¿PARTICHELAS?:
APARECE REGISTRADA EN: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) [Código SGAE: 813.403]			
EDICIÓN: -**CSMV**. (1986). *Estudios Musicales: Revista del Conservatorio Superior de Música de Valencia.* Nº 3, 1986 Semestre I. Valencia: Conservatorio Superior de Música de Valencia. D.L.: V-989-1985. La partitura resulta ser un facsímil del manuscrito de Ramón Ramos que se adjunta como parte del artículo de César Cano (1986: 63-64). -**RAMOS, Ramón**. (1995b). *Quasi niente* [Música impresa]: *Flauta.* Barcelona: Boileau. ISBN: 84-8020-123-1.			
INTERPRETACIÓN			
ESTRENO: **-1985/V/28**. Joana Guillém, flauta. (Valencia). Salón de actos del Conservatorio "San			

Esteban" de Valencia. *[Fuente:* (CANO, 1986: 61)*]*.

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:

-2001/V/21. Montserrat Gascón, flauta. (Barcelona). XVI Ciclo "Música al Nick Havanna". Sala Nick Havanna. *[Fuente:* (RADIO CLÁSICA, 2002b: 70)*]*.

-2004/IX/30. Isabel Vila, flauta. (Alicante). XX Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante "Entorno a Ramón Ramos". Casino de Alicante. *[Fuente:* (DIARIO CRÍTICO, 2004: en línea; RADIO CLÁSICA, 2004b:88)*]*.

-2014/VI/1. Elena Pina Roig, flauta. (Alginet, Valencia). Homenatge al compositor Ramón Ramos. Teatre Modern d'Alginet. *[Fuente:* (AJUNTAMENT D'ALGINET, 2014: 2)*]*.

-2016/XI/5. José María Sáez Ferriz, flauta. (Valencia). II Cicle "Músiques de Nova Creació". Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), Galeria 4. *[Fuente:* (IVAM, 2016: en línea)*]*.

-2016/XII/21. José María Sáez Ferriz, flauta. (Valencia). "Volver a decir lo que ya dije", exposición DECADA. 2005-2015 de Jordi Teixidor. Galería pazYcomedias. *[Fuente:* (www.pazycomedias.com)*]*.

GRABACIONES:

-GUILLÉM, Joana; JAUME, Bertomeu. (1993). *Música valenciana del s. XX para flauta y piano* [Grabación sonora]: *Bertomeu Jaume, Joana Guillem.* Valencia: E.G. Tabalet. Colección Siglo XX. CD-pista 21, Ramón Ramos, Quasi niente.

-Música viva. José Iges. Fondo de archivo de RNE Radio Clásica, 2002/X/7. Grabación en directo del concierto 2001/V/21. [Sin editar]. *[Fuente:* (RADIO CLÁSICA, 2002b: 70)*]*.

-Música viva. José Iges. Fondo de archivo de RNE Radio Clásica, 2004/X/25. Grabación en directo del concierto 2004/IX/30. [Sin editar]. *[Fuente:* (RADIO CLÁSICA, 2004b: 88)*]*.

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (1º** y **3º).**

RECONOCIMIENTOS:

LA OBRA ES CITADA EN:

(CANO, 1986: 61-70; RUVIRA, 1987: 183; ESPERT, 1987-88: 4; ESPERT, 1989: 39; RUVIRA, 2002: 46; FONTCUBERTA, 2006: 6; RUVIRA, 2006: 333; OLTRA, 2013c: 24; OLTRA, 2013d: 154; LOZANO, 2014: 123, 125-6, 129, 133).

NOTAS:

-Según Guillém (1993: 6 CD-librito) es la primera obra compuesta en España tras su regreso de Alemania.

-(*) La partitura del autor se encuentra ilocalizable. Existe edición publicada de la partitura: RAMOS, 1995b. Y se puede encontrar facsímil del manuscrito original en: CSMV, 1986: 63-64.

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN:

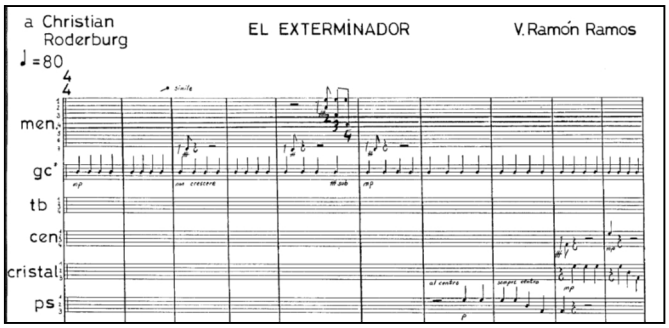
CANO, 1986: 61-70 (apunte analítico).

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **EL EXTERMINADOR** [PERCUSIÓN] (*ver Notas) OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **31**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1983 / IX / 27**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: ALGINET - VALENCIA (ESPAÑA)
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
PLANTILLA: 1 Percusionista {=7 membranas, bombo a pedal, 4 temple-blocks, 4 cencerros, 3 instrumentos de cristal, 3 platos suspendidos, 2 gongs, 1 tam-tam grave, 1 instrumento grande no convencional de metal no resonante}.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: A SOLO
DURACIÓN TOTAL (aproximada): 8'16"	
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]	
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: Inspirado en un versículo Bíblico del Apocalipsis (Ap.11:18), escrito al final de la partitura: *"…y tu ira ha venido y el tiempo… de destruir a los que destruyen la tierra."*	
ENCARGO:	
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: *a Christian Roderburg*	

PARTITURA

ÍNCIPIT:

PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Fondo de archivo del Grup Instrumental de València. Joan Cerveró. [Consulta: 2013/I/24]. Material añadido al ***Archivo Digital***.
-Biblioteca de la Fundación Juan March. [Consulta: 2015/VII/26].

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: 2013/IV/28	¿PARTICHELAS?: -

APARECE REGISTRADA EN:
Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) [Código SGAE: 568.751] **¿?** (**ver Notas)

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN

ESTRENO:
En España (y muy probablemente, Absoluto): **-1987/V/13**. Joan Cerveró, percusión. (Valencia). IX ENSEMS. Palau de la Música de València. *[Fuentes:* RUVIRA, 2004: 141; Conversación con

Joan Cerveró (2013/V/14)*]*.

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:
-**2013/V/9**. Sisco Aparici, percusión. (Sueca, Valencia). IX Mostra Sonora de Sueca. Claustre de la Biblioteca Suecana. *[Fuente:* (MOSTRA SONORA, 2013a: en línea)*]*.
-**2013/V/25**. Sisco Aparici, percusión. (Montaverner, Valencia). Concierto de profesores de la academia Ad Libitum. Escuela de música de Montaverner. *[Fuente:* (TV DIGITAL ONTINYENT, 2013: en línea)*]*.
-**2013/VI/7**. Miquel Bernat, percusión. (Oporto, Portugal). Ensems Porto. Casa da Música. *[Fuente:* (ENSEMS, 2013: 74-75 (***ver Notas); ENTRAIGÜES, 2013b: en línea)*]*.

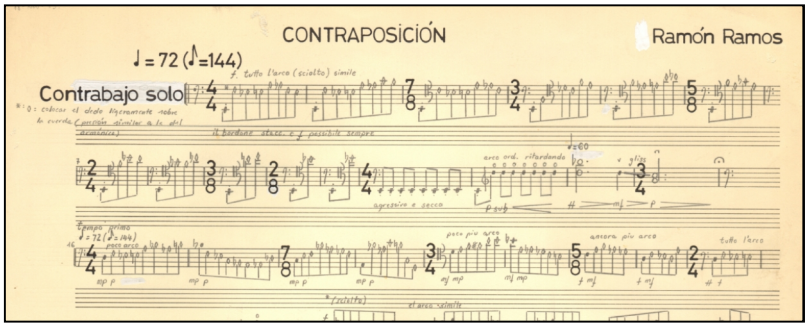
GRABACIONES:
-**APARICI, Sisco**. (2016). *Las Sombras del Exterminador* [Grabación sonora]: *Sisco Aparici*. Alicante: Visualsonora. Pista 1, Ramón Ramos, El Exterminador. D.L.: A 816-2016.

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.**
RECONOCIMIENTOS:
LA OBRA ES CITADA EN:
(LÓPEZ-CHAVARRI, 1992: 278-279; RUVIRA, 2004: 141; FAYOS, 2006: 9; FONTCUBERTA, 2006: 7; OLTRA, 2013d: 155).
NOTAS:
-(*) Existe una obra homónima de 1986, para grupo: ***El Exterminador*** [grupo] (1986) [*H.O.* nº 42], y que no tiene musicalmente nada que ver con la presente.
-(**) El registro de la SGAE no se sabe si se refiere a ***El Exterminador*** [percusión] (1983) [*H.O.* nº 31] o a ***El Exterminador*** [grupo] (1986) [*H.O.* nº 42].
-(***) Los datos que constan en esta referencia están sacados erróneamente no de la versión para percusión: ***El Exterminador*** [percusión] (1983) [*H.O.* nº 31], sino de la obra homónima para grupo: ***El Exterminador*** [grupo] (1986) [*H.O.* nº 42].

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA			
OBRA			
TÍTULO: **CONTRAPOSICIÓN** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]			CATÁLOGO H.O. nº: **32**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1983 / XII / 5 – 1983 / XI / 18**		LUGAR DE COMPOSICIÓN: ALGINET - VALENCIA (ESPAÑA)	
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).			
PLANTILLA: Contrabajo.			GÉNERO: CAMERÍSTICO: A SOLO
DURACIÓN TOTAL (aproximada):			
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]			
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]			
ENCARGO:			
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]			
PARTITURA			
ÍNCIPIT: 			
PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. [Consulta: 2016/IX/24]. Material añadido al ***Archivo Digital***.		
	FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*: Papel. Vertical. 34x27. Hojas dobladas. Sin portada. 2 hojas de partitura manuscrita a lápiz y tinta.		
LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS:			
¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: 2016/IX /24	¿PARTICHELAS?: -	
APARECE REGISTRADA EN: No registrada en la SGAE.			
EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]			
INTERPRETACIÓN			
ESTRENO:			
OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:			
GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]			

NOTAS
¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (1º** y **3º).** RECONOCIMIENTOS: LA OBRA ES CITADA EN: (FONTCUBERTA, 2006: 6; OLTRA, 2013d: 157; LOZANO, 2014: 126). NOTAS:
ANÁLISIS
LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA			
OBRA			
TÍTULO: **ARCANO** [VERSIÓN DE **PENTÁFONO** [*H.O.* nº 18] PARA QUINTETO DE VIENTO] (*Ver Notas) OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO:			CATÁLOGO H.O. nº: **33**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **[1983]** (**Ver Notas)	LUGAR DE COMPOSICIÓN: [ALGINET - VALENCIA (ESPAÑA)]		
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).			
PLANTILLA: Quinteto de viento clásico: Flauta. Oboe. Clarinete (Sib). Trompa (Fa). Fagot.			GÉNERO: CAMERÍSTICO: QUINTETO CLÁSICO
DURACIÓN TOTAL (aproximada): 11'04"			
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]			
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]			
ENCARGO:			
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*:			
PARTITURA			
ÍNCIPIT: [No localizada hasta la fecha]			
PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: [No localizada hasta la fecha]		
	FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:		
LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS:			
¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **NO** (***ver Notas)	FECHA:	¿PARTICHELAS?:	
APARECE REGISTRADA EN: No registrada en la SGAE.			
EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]			
INTERPRETACIÓN			
ESTRENO:			
OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS: -**2006/V/16**. Grupo de cámara Illana: Vicent Gelós, flauta; Eduardo J. Sala, oboe; Joan Esteve, clarinete; Héctor Pertegaz, trompa; Miguel Melitón, fagot. (Valencia). XXVIII ENSEMS. Teatro Talía. *[Fuente:* (ENSEMS, 2006: 41, 44)*]*. (****Ver Notas)			

GRABACIONES: **-RAMOS, Ramón**. "Pentáfono". En: *Grup de cambra Illana* [Grabación sonora]: *2006 mayo 16*. Valencia: [s.e.] del fondo de archivo del IVM: R. 7833. 2006. [Consulta: 2013/IV/3]. CD-pista 2. Grabación en directo del concierto del 2006/V/16, XXVIII ENSEMS. (***ver Notas)

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.**

RECONOCIMIENTOS:

LA OBRA ES CITADA EN:

(FONTCUBERTA, 2006: 8; OLTRA, 2013d: 156).

NOTAS:

-(*) Se trata de una versión de ***Pentáfono*** (1979) [*H.O.* nº 18] para quinteto clásico de viento, realizada por el mismo Ramón Ramos.

-(**) Datación según Fontcuberta (2006: 8).

-(***) La partitura del autor se encuentra ilocalizable.

-(****) La interpretación de la obra viene reflejada como *Pentáfono*, aunque realmente se trata de la versión para quinteto de viento ***Arcano*** ([1983]) [*H.O.* nº 33].

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA			
OBRA			
TÍTULO: **PERMUTACIÓN** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO:			CATÁLOGO H.O. nº: **34**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **[1983]** (*Ver Notas)		LUGAR DE COMPOSICIÓN: [ALGINET - VALENCIA (ESPAÑA)]	
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).			
PLANTILLA: Quinteto de viento.			GÉNERO: CAMERÍSTICO: QUINTETO
DURACIÓN TOTAL (aproximada):			
MOVIMIENTOS:			
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES:			
ENCARGO:			
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*:			
PARTITURA			
ÍNCIPIT: [No localizada hasta la fecha]			
PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: [No localizada hasta la fecha] FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:		
LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS:			
¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **NO** (**ver Notas)		FECHA:	¿PARTICHELAS?:
APARECE REGISTRADA EN: No registrada en la SGAE.			
EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]			
INTERPRETACIÓN			
ESTRENO:			
OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:			
GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]			
NOTAS			
¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (1º** y **3º).** RECONOCIMIENTOS: LA OBRA ES CITADA EN: (FONTCUBERTA, 2006: 8; OLTRA, 2013d: 158; LOZANO, 2014: 126). NOTAS: -(*) Datación según Fontcuberta (2006: 8). -(**) La partitura del autor se encuentra ilocalizable.			
ANÁLISIS			
LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]			

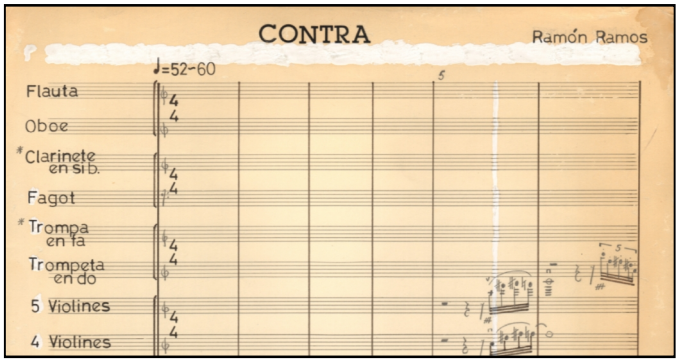
AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **CONTRA** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **35**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1984 / IX** (*ver Notas)	LUGAR DE COMPOSICIÓN: VALENCIA (ESPAÑA)
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
PLANTILLA: 1 percusionista independiente {=timbales, bombo, crótalos}. Y 2 Orquestas idénticas: Flauta {en 2ª orq. mut. Flautín}. Oboe {en 2ª orq. mut. Corno inglés}. Clarinete (Sib). Fagot. Trompa (Fa). Trompeta (Do). 5 Violines. 4 Violines. 3 Violas. 3 Violonchelos. 2 Contrabajos.	GÉNERO: SINFÓNICO: 2 ORQUESTAS Y SOLISTA
DURACIÓN TOTAL (aproximada): 13'00"	
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]	
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]	
ENCARGO:	
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]	

PARTITURA

ÍNCIPIT:



PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: Fondo de archivo personal de **Carlos Fontcuberta**. [Consulta: 2013/III/25]. Material añadido al ***Archivo Digital***. FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*: Papel. Vertical. 39,1x26,9cm. Hojas sueltas sin encuadernar. Sin portada. 38 hojas a una cara, de partitura manuscrita a lápiz y tinta. Las hojas 12 y 13 no son originales, sino copias.

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Biblioteca del Centro de Documentación de Música y Danza (CDMyD) del INAEM. [Consulta: 2016/VII/11]. Material añadido al ***Archivo Digital***.
-Fondo de archivo personal de Emilio Calandín. [Consulta: 2016/XI/21].

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?:	**SI**	FECHA: Fontcuberta: 2013/III/29; *CDMyD*: 2016/VII/11.	¿PARTICHELAS?: NO. Localizables en el fondo de archivo personal del Autor; Alquiler disponible en la editorial Piles.

APARECE REGISTRADA EN:
Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) [Código SGAE: 2.187.280]

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha] Disponible el alquiler de los materiales orquestales en la editorial PILES.

INTERPRETACIÓN

ESTRENO: **-1991/II/8**. Orquestra Municipal de València; Odón Alonso, director. (Valencia). Palau de la Música i Congressos de València, sala Iturbi. *[Fuentes:* (PALAU DE LA MÚSICA I CONGRESSOS DE VALÉNCIA, 1991: 1, 4-5, 11-12; INAEM, 2012: en línea; Centro Documental Palau de la Música de València [Consultas: 2013/VI/11 - *ANEXO A.6.2.1.* y 2016/VI/2 - *ANEXO A.6.2.2.*])*]*.

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS: **-1997/IX/25**. Orquesta Sinfónica de Alicante; Joan Iborra, director. (Alicante). Teatro Principal. *[Fuente:* (ABC CULTURAL, 1997: 52)*]*.

GRABACIONES: **-ORQUESTA SINFÓNICA DE ALICANTE**. (1997). *Orquesta Sinfónica de Alicante* [Grabación sonora]: *Dirección: Joan Iborra.* Alicante: SGAE. (**ver Notas)

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (1º** y **3º).**

RECONOCIMIENTOS:

LA OBRA ES CITADA EN:

(LÓPEZ-CHAVARRI, 1992: 280; RUVIRA, 1992: 414; RUVIRA, 2002: 45; ADAM, 2003: 670; FONTCUBERTA, 2006: 10; RUVIRA, 2006: 333; OLTRA, 2007: 10; OLTRA, 2012: 10; OLTRA, 2013a: 10; OLTRA, 2013c: 24; OLTRA, 2013d: 171; LOZANO, 2014: 123, 126, 128).

NOTAS:

-(*) Datada en septiembre de 1984 al final de la copia de la partitura que se conserva en la biblioteca del CDMyD, sin embargo en el manuscrito original en posesión de Carlos Fontcuberta esta anotación no aparece. También datada en otras fechas según diferentes fuentes: en 1986 según Palau (1991: 6), y en 1987 según los *Catálogos R.R.* 1º y 3º. Damos por buena la fecha reflejada en la copia de la biblioteca del CDMyD por tratarse de una anotación del mismo Ramón Ramos.

-(**) La grabación de la obra no es completa, contiene únicamente del compás 149 hasta el fin.

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **TIEMPO ROTO** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **36**

FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: [No consta en partitura] **[1984 / X / 21]** (*ver Notas)	LUGAR DE COMPOSICIÓN: [No consta en partitura]

ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).

PLANTILLA: Clarinete (Sib). Violonchelo. Piano. Percusión. (**ver Notas)	GÉNERO: CAMERÍSTICO: CUARTETO

DURACIÓN TOTAL (aproximada):

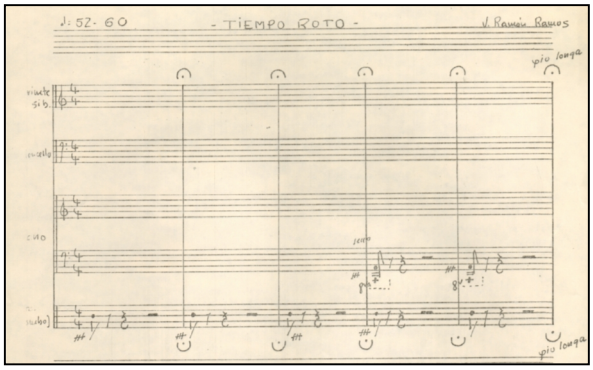
MOVIMIENTOS:

TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES:

ENCARGO:

DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]

PARTITURA

ÍNCIPIT:

PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. [Consulta: 2016/XI/26 y 2016/XII/18]. Material añadido al ***Archivo Digital***. (***ver Notas)

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?:	**SI** (***ver Notas)	FECHA: 2016/XI/26 y 2016/XII/18	¿PARTICHELAS?: NO

APARECE REGISTRADA EN:
No registrada en la SGAE.

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN

ESTRENO:

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:

GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.**
RECONOCIMIENTOS:
LA OBRA ES CITADA EN:
(RUVIRA, 1987: 183; ESPERT, 1987-88: 4-5, 15; ESPERT, 1989: 39, 41; MARCO, 1989: 311; RUVIRA, 2002: 46; FONTCUBERTA, 2006: 8; RUVIRA, 2006: 333; OLTRA, 2013d: 160; LOZANO, 2014: 124, 126).
NOTAS: -(*) Fecha tomada de las referencias bibliográficas y de la hoja de borrador y apuntes de la obra hallada junto a la partitura incompleta.
-(**) Según algunas referencias bibliográficas, la plantilla instrumental de la obra incluye voz de Soprano y/o trombón. En la partitura hallada, que se ha encontrado incompleta, la instrumentación que figura es la reflejada en el campo de PLANTILLA.
-(***) Partitura hallada incompleta. Solo se ha podido recuperar las 4 primeras páginas de la partitura y una hoja de borrador y apuntes de la obra en la que consta la fecha del 21-10-1984.

ANÁLISIS

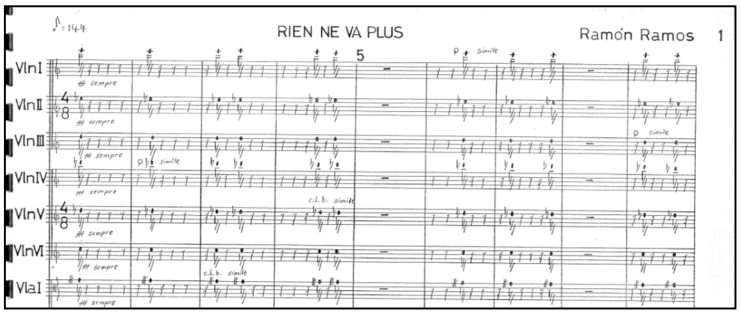
LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **RIEN NE VA PLUS** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **37**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1985 / I / 28**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: ALGINET – VALENCIA (ESPAÑA)
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
PLANTILLA: Orquesta de cuerdas: 6 Violines. 3 Violas. 2 Violonchelos. Contrabajo.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: ORQUESTA DE CUERDAS
DURACIÓN TOTAL (aproximada): 6'00"	
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]	
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]	
ENCARGO: Del IV Festival Internacional de Orquestas Jóvenes de Murcia.	
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]	

PARTITURA

ÍNCIPIT:

PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: No localizada hasta la fecha. FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Biblioteca del Centro de Documentación de Música y Danza (CDMyD) del INAEM. [Consulta: 2016/VII/11]. Material añadido al ***Archivo Digital***.

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: 2016/VII/11	¿PARTICHELAS?: NO.

APARECE REGISTRADA EN:
Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) [Código SGAE: 813.402]

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN

ESTRENO: **-1985/IV/¿?**. Conjunto de Cuerdas del Conservatorio Real de Bruselas (Bélgica); Erich Feldbusch, director. (Murcia). IV Festival Internacional de Orquestas Jóvenes. *[Fuentes:* (CONTRERAS, 1985: en línea; FERNÁNDEZ-CID, 1985: 56; FRANCO, 1985: en línea)*]*.

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:
-1990/III/29. Camerata Iuventa; Rubén Fernández García, director. (Alicante). Conciertos para jóvenes. Aula de Cultura CAM. *[Fuente:* (CAM, 1990: [s.p.])*]*.

-1995/XI/16. Collegium Instrumentale; Joan Cerveró, director. (Valencia). XVII ENSEMS. Palau de la Música de València. *[Fuente:* (RUVIRA, 2004: 153)*]*.

GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (1º**, **2º** y **3º).**

RECONOCIMIENTOS:

LA OBRA ES CITADA EN:

(CANO, 1986: 61; RUVIRA, 1987: 183; ESPERT, 1987-88: 4-5, 15-21; ESPERT, 1989: 39, 41; MARÍ, 1990-91: 2, 13-15; RUVIRA, 2002: 46; RUVIRA, 2004: 153; FONTCUBERTA, 2006: 8; RUVIRA, 2006: 333; OLTRA, 2013c: 24; OLTRA, 2013d: 165; LOZANO, 2014: 123-4, 126, 128).

NOTAS:

-En Ruvira (2002: 46; 2006: 333) y en Lozano (2014: 124, 126) la obra aparece titulada equivocadamente como *Rien va plus*.

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN:

ESPERT, 1987-88: 4-5, 15-21; ESPERT, 1989: 39, 41 (apuntes analíticos).

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **KLAVIERSTÜCK** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: **ARMAGEDÓN** (*ver Notas)	CATÁLOGO H.O. nº: **38**

FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1985 / V / 5** (**ver Notas)	LUGAR DE COMPOSICIÓN: ALGINET - VALENCIA (ESPAÑA) (***ver Notas)

ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).

PLANTILLA: Piano.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: A SOLO

DURACIÓN TOTAL (aproximada): 4'05"

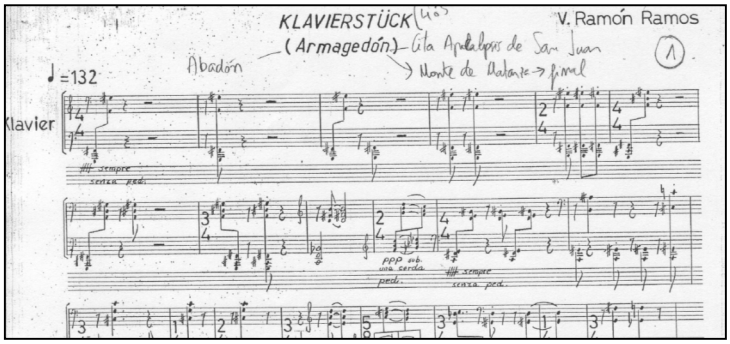
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]

TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: Inspirado en el pasaje bíblico del Apocalipsis (Ap.16:16): *"Et congregavit illos in locum, qui vocatur hebraice Hermagedon"*.

ENCARGO:

DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]

PARTITURA

ÍNCIPIT:

PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN:
	FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Fondo de archivo particular de Bartomeu Jaume. [Consulta: 2013/VIII/13]. Material añadido al ***Archivo Digital***.
-Fondo de archivo particular de Miguel Álvarez-Argudo. [Consultas: 2014/V/9 y 2016/VIII/16]. Varias copias diferentes. Materiales añadidos al ***Archivo Digital***.

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?:	**SI**	FECHA: Jaume: 2013/VIII/13; Álvarez-Argudo: 2014/V/9 y 2016/VIII/16.	¿PARTICHELAS?: -

APARECE REGISTRADA EN:
Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) [Código SGAE: 813.400]

EDICIÓN: -**CSMV**. (1986). *Estudios Musicales: Revista del Conservatorio Superior de Música de Valencia.* Nº 3, 1986 Semestre I. Valencia: Conservatorio Superior de Música de Valencia. D.L.: V-989-1985. La partitura resulta ser un facsímil del manuscrito de Ramón Ramos que se adjunta como parte del artículo de César Cano (1986: 65-70).

INTERPRETACIÓN

ESTRENO:

-1985/V/28. Bartomeu Jaume, piano. (Valencia). Salón de Actos del Conservatorio "San Esteban" de Valencia. *[Fuentes:* (ENSEMS, 1995; INAEM, 2012: en línea)*]*.

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:

-1985/VI/10. Bartomeu Jaume, piano. (Valencia). Ciclo Jóvenes Intérpretes, Año Internacional de la Juventud, Año Europeo de la Música. Salón de Actos del Centro Cultural de la Caja de Ahorros de Valencia. *[Fuente:* (CAV, 1985: [s.p.])*]*.

-1994/VII/29. Miguel Álvarez-Argudo, piano. (Valencia). Serenates Musicals. Claustro de la Universitat de València. *[Fuente:* (SERENATES MUSICALS, 1994)*]*.

-1995/III/3. Antonio Pérez Abellán, piano. (Valencia). XVII ENSEMS. Club Diario Levante. *[Fuentes:* (ENSEMS, 1995; RUVIRA, 2004: 152; GALIANA, 2014: 46)*]*.

-1995/V/22. Miguel Álvarez-Argudo, piano. (Valencia). Organizado por la Sociedad Filarmónica de Valencia. Palau de la Música de València, sala Iturbi. *[Fuente:* (Centro Documental Palau de la Música de València [Consulta: 2016/VI/2 - *ANEXO A.6.2.2.*])*]*.

-1995/XI/2. Bartomeu Jaume, piano. (Valencia). XVII ENSEMS. Palau de la Música de València. *[Fuentes:* (RUVIRA, 2004: 153; Centro Documental Palau de la Música de València [Consulta: 2016/VI/2 - *ANEXO A.6.2.2.*])*]*.

-2004/V/23. Miguel Álvarez-Argudo, piano. (Valencia). XXVI ENSEMS. Teatro Talía. *[Fuente:* (ENSEMS, 2004: 71, 75)*]*.

-2004/IX/30. Bartomeu Jaume, piano. (Alicante). XX Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante "Entorno a Ramón Ramos". Casino de Alicante. *[Fuentes:* (DIARIO CRÍTICO, 2004: en línea; RADIO CLÁSICA, 2004b:88)*]*.

-2006/V/18. Ananda Sukarlan, piano. (Valencia). XXVIII ENSEMS. Teatro Talía. *[Fuente:* (ENSEMS, 2006: 55, 60)*]*.

GRABACIONES:

-ÁLVAREZ-ARGUDO, Miguel. (2005b). *Historia del pianismo valenciano* [Grabación sonora]: *Miguel Álvarez-Argudo, Piano.* Valencia: Gadiraifa. Doble CD. CD2-pista 4, Ramón Ramos, Armagedón.

-Música viva. José Iges. Fondo de archivo de RNE Radio Clásica, 2004/X/25. Grabación en directo del concierto 2004/IX/30. [Sin editar]. *[Fuente:* (RADIO CLÁSICA, 2004b: 88)*]*.

-Música viva. José Iges. Fondo de archivo de RNE Radio Clásica, 2005/I/31. Grabación en directo del concierto 2004/V/23. [Sin editar]. *[Fuente:* (RADIO CLÁSICA, 2005: 99)*]*.

-RAMOS, Ramón. "Armagedón". En: …*Piano* [Grabación sonora]: *2004 mayo 23*. Valencia: [s.e.] del fondo de archivo del IVM: R. 6586. 2004. [Consulta: 2013/IV/9]. CD-pista 5. Grabación en directo del concierto del 2004/V/23, XXVI ENSEMS. Grabación de RNE para el IVM.

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (1º** y **3º).**

RECONOCIMIENTOS:

LA OBRA ES CITADA EN:

(CANO, 1986: 61-70; RUVIRA, 1987: 183; ESPERT, 1987-88: 4-5, 9; ESPERT, 1989: 39-40; MARCO, 1989: 311; LÓPEZ-CHAVARRI, 1992: 278-280; RUVIRA, 2002: 46; ADAM, 2003: 670; RUVIRA, 2004: 152-153; FAYOS, 2006: 9; FONTCUBERTA, 2006: 6; RUVIRA, 2006: 333; ÁLVAREZ-ARGUDO, 2007: 45; OLTRA, 2007: 90; OLTRA, 2013a: 106; OLTRA, 2013c: 24; OLTRA, 2013d: 161-2; GALIANA, 2014: 46; LOZANO, 2014: 123, 125-6; ÁLVAREZ-ARGUDO, 2016: 41, 51, 57).

NOTAS:

-(*) En la partitura del fondo de archivo de Bartomeu Jaume, figura como título *KLAVIERSTÜCK*, y bajo de éste como subtítulo (*ARMAGEDÓN*), aunque la pieza es más conocida por el subtítulo que por el título principal, y en todas las programaciones la obra sale bajo el nombre del subtítulo.

-(**) En Ruvira (1987: 183), Espert (1989: 39), Marco (1989: 311), y Ruvira (2002: 46; 2006: 333) la obra aparece erróneamente datada en 1980.

-(***) "Fue empezada en Alemania y terminada en España" (ESPERT, 1979: 40).

ANÁLISIS
LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: CANO, 1986: 61-70 (apunte analítico).

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **3 PIEZAS PARA 4 CELLOS** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **39**

FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1985 / V / 8**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: ALGINET – VALENCIA (ESPAÑA)

ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).

PLANTILLA: 4 Violonchelos.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: CUARTETO

DURACIÓN TOTAL (aproximada): 5'00"

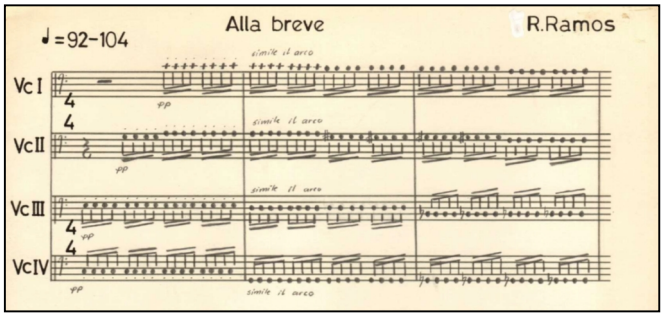
MOVIMIENTOS: 3 piezas: ALLA BREVE
NOCTURNO
CRONOPIO EN RE

TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]

ENCARGO:

DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]

PARTITURA

ÍNCIPIT:

PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL

LOCALIZACIÓN: Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. [Consulta: 2015/VIII/22]. Material añadido al ***Archivo Digital***.

FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*: Papel. Vertical. 31,1x21,4cm. Hojas sueltas. Portada en hoja doblada a modo de carpeta, con título, sin autor e inscripción: *(Original)*. 6 páginas de partitura manuscrita a lápiz y tinta.

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS:

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: 2015/VIII/22	¿PARTICHELAS?: NO.

APARECE REGISTRADA EN:
Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) [Código SGAE: 2.723.217] (*ver Notas)

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN

ESTRENO: **-1994/XI/8**. Grupo de Violoncellos Ponticello; Primitiva Vallejo Bernad, directora. (Valencia). Concierto de presentación del Grupo de Violoncellos Ponticello. Club Diario Levante. *[Fuentes:* (ANTONOV, 2005: 76; INAEM, 2012: en línea; GALIANA, 2016: 261-262)*]*.

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:

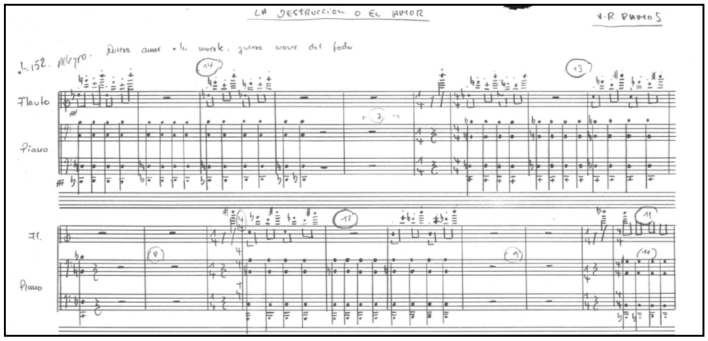
GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (1º** y **3º).** En el 1º aparece datada en 1995 aunque ordenada con las obras de 1985, lo que he comprobado que se trata de un error tipográfico. Y en ambos *Catálogos R.R.* la obra aparece con título ligeramente distinto: *3 piezas cortas para 4 cellos*.
RECONOCIMIENTOS:
LA OBRA ES CITADA EN: (ANTONOV, 2005: 76; FONTCUBERTA, 2006: 8; OLTRA, 2013d: 164; GALIANA, 2016: 261-262).
NOTAS: -(*) Registrada con el título *3 piezas para 4 violonchelos*.

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA	
OBRA	
TÍTULO: **LA DESTRUCCIÓN O EL AMOR** {obra inacabada} (*ver Notas) OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **40**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: [No consta en partitura] **[≤1985 / IX ~] [No finalizada]** (*ver Notas)	LUGAR DE COMPOSICIÓN: [No consta en partitura] [ALGINET - VALENCIA (ESPAÑA)]
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
PLANTILLA: Flauta. Piano.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: DÚO
DURACIÓN TOTAL (aproximada): -	
MOVIMIENTOS: -	
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [Título inspirado en el libro homónimo de poemas de Vicente Aleixandre, *"La destrucción o el amor"* (1934). Encabeza la partitura un verso del poema *"Unidad en ella"*: *Quiero amor o la muerte, quiero morir del todo.* Y más adelante se anota el verso que le sigue del mismo poema: *(Quiero ser tú, tu sangre, esa lava rugiente…).*]	
ENCARGO:	
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]	
PARTITURA	
ÍNCIPIT:	
PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. [Consulta: 2015/VIII/22]. Material añadido al ***Archivo Digital***. (*ver Notas) FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*: Papel. Vertical. 38,35x29,24cm. Hojas sueltas. Sin portada. 2 páginas de partitura manuscrita, inacabada.
LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -	
¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: 2015/VIII/22 — ¿PARTICHELAS?: NO.
APARECE REGISTRADA EN: No registrada en la SGAE.	
EDICIÓN: -	
INTERPRETACIÓN	
ESTRENO: -	
OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS: -	

GRABACIONES: -

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.**
RECONOCIMIENTOS: -
LA OBRA ES CITADA EN: -
NOTAS:
-(*) La obra está inacabada, y la partitura hallada en el fondo de archivo del autor tiene aspecto de proyecto inconcluso, con borrones, abandonada su escritura a mitad, sin concluir y sin rúbrica ni datación final. Podemos apuntar que tiene un aspecto, en su lenguaje motívico, muy similar al de otra obra también para flauta y piano, ***Après moi…*** (1985) [*H.O.* nº 41], (entre otros muchos detalles, véase la coincidencia exacta entre la armonía inicial de ambas piezas; o el diseño de semicorcheas apuntado al final de la presente partitura, con el diseño del compás 33 de *Après moi…*), lo que nos puede hacer pensar que se trate este de un primer intento por afrontar su composición, y realmente nos encontremos ante un primer esbozo descartado de *Après moi….* Además, podemos apuntar que la misma inspiración poética que titula esta obra, la podemos encontrar utilizada en otra obra posterior del autor, ***En el fondo de un beso dormido*** (1989) [*H.O.* nº 50], en la que versos del poemario de Vicente Aleixandre son incorporados a su texto cantado, recuperando así –más tarde– la inspiración poética descartada para *Après moi….*
Pese a todo ello, considero de interés incluir la obra, con su título propio, dentro del presente catálogo, con la intención de dejar testimonio sobre el hallazgo de la misma, y por si ello pudiera resultar de interés para investigaciones presentes y/o futuras.

ANÁLISIS

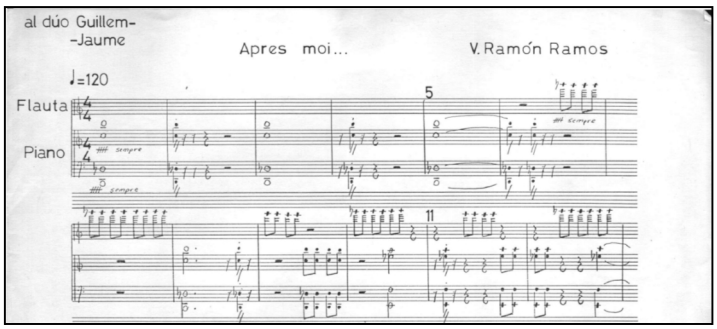
LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **APRÈS MOI…** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **41**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1985 / IX / 8**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: ALGINET - VALENCIA (ESPAÑA)
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
PLANTILLA: Flauta. Piano.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: DÚO
DURACIÓN TOTAL (aproximada): 7'00"	
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]	
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]	
ENCARGO:	
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: *al dúo Guillem - Jaume* [En referencia a la flautista Joana Guillém y al pianista Bartomeu Jaume].	

PARTITURA

ÍNCIPIT:

PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS:
-Fondo de archivo particular de **Bartomeu Jaume**. [Consulta: 2013/VIII/13]. Material añadido al ***Archivo Digital***.
-Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. Se trata de una copia, no se pudo encontrar el original. [Consulta: 2015/VIII/22]. Material añadido al ***Archivo Digital***.

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?:	**SI**	FECHA: Jaume: 2014/V/9; Ramos-Bosch: 2015/VIII/22.	¿PARTICHELAS?: NO

APARECE REGISTRADA EN:
Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) [Código SGAE: 813.399]

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN

ESTRENO: **-1985/X/9**. Joana Guillém, flauta; Bartomeu Jaume, piano. (Valencia). "Miércoles musical" de RNE. Salón de Actos del Centro Cultural de la Caja de Ahorros de Valencia. *[Fuentes:* Conversación con Bartomeu Jaume, [Consulta: 2013/VIII/24]; (RNE, 1985: [s.p.])*]*.

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:
-**2014/VI/1**. Elena Pina Roig, flauta; Jesús Antich Company, piano. (Alginet, Valencia). Homenatge al compositor Ramón Ramos. Teatre Modern d'Alginet. *[Fuente:* (AJUNTAMENT D'ALGINET, 2014: 2)*]*.

GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (1º** y **3º).**
RECONOCIMIENTOS:
LA OBRA ES CITADA EN:
(ESPERT, 1987-88: 15; ESPERT, 1989: 41; FONTCUBERTA, 2006: 8; OLTRA, 2013d: 163; LOZANO, 2014: 126, 133).
NOTAS:

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **EL EXTERMINADOR** [GRUPO] (*ver Notas) OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **42**

FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1986 / V / del 4 al 13**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: VALENCIA (ESPAÑA)

ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).

PLANTILLA: Flauta. Clarinete (Sib). Violín. Violonchelo. Piano. 1 Percusionista {=bombo, 3 botellas de cristal, plancha de metal grande (thunder sheet)}.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: SEXTETO

DURACIÓN TOTAL (aproximada): 4'30"

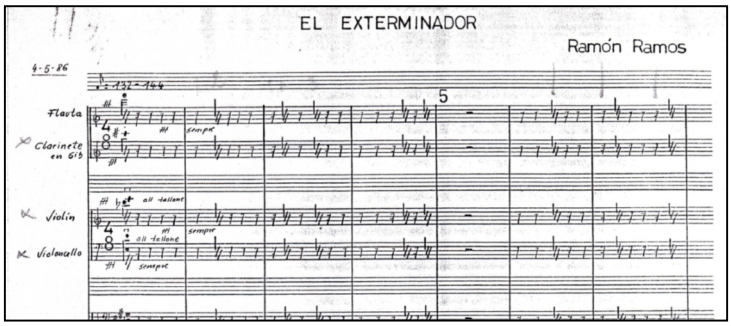
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]

TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: Inspirada en un pasaje del Apocalipsis bíblico de San Juan.

ENCARGO:

DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]

PARTITURA

ÍNCIPIT:

PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Fondo de archivo del Grup Instrumental de València. Joan Cerveró. [Consulta: 2013/I/24]. Material añadido al ***Archivo Digital***.

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: 2013/I/25	¿PARTICHELAS?: SI, faltan flauta y percusión. Localizables en el fondo de archivo personal del Autor.

APARECE REGISTRADA EN:
Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) [Código SGAE: 568.751] **¿?** (**ver Notas)

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN

ESTRENO: **-1986/V/28**. Grup Contemporani de València; Manuel Galduf, director. (Valencia). VIII ENSEMS. Centro Cultural de la Caja de Ahorros de Valencia. *[Fuentes:* (ENSEMS, 1986: [s.p.]; RUVIRA, 2004: 140)*]*.

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:
-1990/¿?/¿?. Grup Contemporani de València; César Cano, director. (Valencia). III Encontre Internacional sobre Composició Musical (IVAECM). Palau de la Música de València. *[Fuente:* (PAPERS DE CULTURA, 1990: 25)*]*.

-1991/IV/11. Grup Contemporani de València; Jean Pierre Dupuy, director. (Valencia). XIII ENSEMS. Sala Rialto. *[Fuentes:* (ENSEMS, 1991:5; RUVIRA, 2004: 146)*]*.
-1993/II/21. Grup Instrumental de València; Francisco J. Perales, director. (Valencia). Palau de la Música de València, sala Rodrigo. *[Fuente:* (Centro Documental Palau de la Música de València [Consultas: 2013/VI/11 - *ANEXO A.6.2.1.* y 2016/VI/2 - *ANEXO A.6.2.2.*])*]*.
-1996/V/22. Grup Instrumental de València. (Murcia). III Mayo Musical. Auditorio y Centro de Congresos "Víctor Villegas". *[Fuente:* (Biblioteca en línea de la Fundación Juan March, y Programación en línea www.auditoriomurcia.org [Consulta: 2015/VII/26])*]*.
-2001/VII/9. Profesores y alumnos del *Primer Curs de Composició i Interpretació de Música Contemporània "Oïda"*. (Valencia). Serenates Musicals. Claustro de la Universitat de València. *[Fuente:* (EUROPA PRESS, 2001: en línea)*]*.
-2001/VII/12. Professors i alumnes d'Oïda. (Valencia). Serenates Musicals. Claustro de la Universitat de València. *[Fuente:* (SERENATES MUSICALS, 2001b)*]*.
-2009/XII/19. Grup Instrumental de València; Joan Cerveró, director. (Valencia). Exposición "Shadows must dance", Bernardí Roig. Auditorio del Institut Valencià d'Art Modern (IVAM). *[Fuente:* (EUROPA PRESS, 2009b: en línea)*]*.
-2013/V/12. Ensemble Espai Sonor; Pablo Rus, director. (Sueca, Valencia). IX Mostra Sonora de Sueca. Claustre de la Biblioteca Suecana. *[Fuente:* (MOSTRA SONORA, 2013b: en línea)*]*.
-2017/III/11. Antara Grup del CSMV; Jordi Ases, flauta; Amelio Clemente, clarinete; Jéssica Sierra, violín; Marina Cuesta, violonchelo; Albert Llobell, percusión; Mario Fierro, piano; Ángel Martínez, director. (Valencia). "El compositor, HUI. A les portes del segle XXI". Salón de actos del MuVIM. *[Fuente:* (MUVIM, 2017: en línea)*]*.

GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (1º** y **3º).**
RECONOCIMIENTOS:
LA OBRA ES CITADA EN:
(RUVIRA, 1987: 183; ESPERT, 1987-88: 4-5, 22; ESPERT, 1989: 39, 41; MARCO, 1989: 311; LÓPEZ-CHAVARRI, 1992: 278-279; RUVIRA, 1992: 414; RUVIRA, 2002: 45-46; ADAM, 2003: 670; RUVIRA, 2004: 85, 140, 146; FAYOS, 2006: 9; FONTCUBERTA, 2006: 8; RUVIRA, 2006: 333; OLTRA, 2007: 9, 90; OLTRA, 2012: 9; OLTRA, 2013a: 9, 106; OLTRA, 2013c: 24; OLTRA, 2013d: 166; LOZANO, 2014: 123-4, 126, 129, 132).
NOTAS:
-(*) Existe una obra homónima de 1983, para percusión solista: ***El Exterminador*** [percusión] (1983) [*H.O.* nº 31], y que no tiene musicalmente nada que ver con la presente.
-(**) El registro de la SGAE no se sabe si se refiere a ***El Exterminador*** [grupo] (1986) [*H.O.* nº 42] o a ***El Exterminador*** [percusión] (1983) [*H.O.* nº 31].

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN:

ESPERT, 1987-88: 4-5, 22; ESPERT, 1989: 39, 41 (apuntes analíticos).

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **RICERCARE** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **43**

FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1986 / XI / 9**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: VALENCIA (ESPAÑA)

ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).

PLANTILLA: Flauta. Oboe. Clarinete (Sib). Violín. Violonchelo. Piano. 1 Percusionista {=vibráfono, bombo, tam-tam}.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: GRUPO (7)

DURACIÓN TOTAL (aproximada): 8'06"

MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]

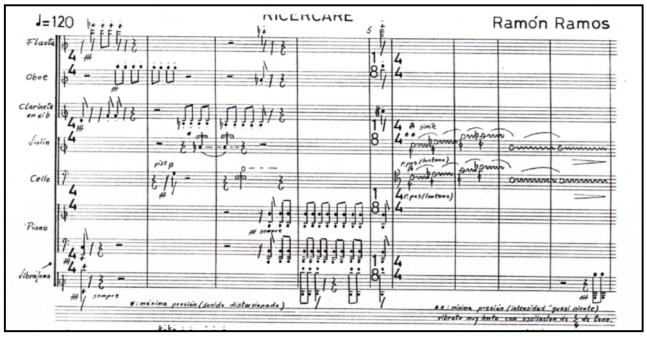
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]

ENCARGO:

DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]

PARTITURA

ÍNCIPIT:



PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Fondo de archivo del Grup Instrumental de València. Joan Cerveró. [Consulta: 2013/I/24]. Material añadido al ***Archivo Digital***.

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: 2013/I/25	¿PARTICHELAS?: SI

APARECE REGISTRADA EN:
Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) [Código SGAE: 568.749]

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN

ESTRENO:
-1986/XI/26. Grup Contemporani de València; Miguel Cavero, José Vicente Herrera, Oscar Tarragó, Salvador Porter, Alejandro Abad, Joan Cavero; Manuel Galduf, director. (Valencia). III Semana de Música Valencia. Teatro Principal. *[Fuentes:* (DIPUTACIÓ PROVINCIAL DE VALENCIA, 1986: [s.p.]; INAEM, 2012: en línea)*]*.

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:
-1994/XII/17. Grup Instrumental de València; Manuel Galduf, director. (Vinaroz, Valencia). Concerts de tardor. Auditorio de Vinaroz. *[Fuente:* (CONCERTS DE TARDOR, 1994: 5)*]*.
-1996/III/6. Concertus Novo; José Miguel Rodilla, director. (Valencia). XVIII ENSEMS. Palau

de la Música de València. *[Fuentes:* (ENSEMS, 1996: 32; RUVIRA, 2004: 155)*]*.
-**2000/V/5**. Modus Novus; José de Eusebio, director. (Valencia). XXIV ENSEMS. IVAM, Centre del Carme. *[Fuentes:* (ENSEMS, 2000: 29; RUVIRA, 2004: 164)*]*.
-**2001/VII/10**. Grup Instrumental de València; Joan Cerveró, director. (Valencia). Serenates Musicals. Claustro de la Universitat de València. *[Fuente:* (SERENATES MUSICALS, 2001a)*]*.
-**2003/VI/1**. Grup Instrumental de València; Alexis Soriano, director. (Valencia). XXV ENSEMS, Concierto conmemorativo de los 25 años ENSEMS. Teatro Talía. *[Fuentes:* (ENSEMS, 2003: 63, 69; RUVIRA, 2004: 173)*]*.
-**2006/V/16**. Grupo de cámara Illana. (Valencia). XXVIII ENSEMS. Teatro Talía. *[Fuente:* (ENSEMS, 2006: 41, 44)*]*.
-**2012/VI/2**. Grup Instrumental de València; Joan Cerveró, director. (Valencia). XXXIV ENSEMS. Centre del Carme, Sala Refectorio. *[Fuentes:* (ENSEMS, 2012: 54, 58; EUROPA PRESS, 2012: en línea)*]*.

GRABACIONES:
-**GRUP INSTRUMENTAL DE VALÈNCIA**. (1995). *Compositores Valencianos 1* [Grabación sonora]: *Grup Instrumental de València.* Manuel Galduf, director. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Colección Siglo XX. CD-pista 1, Ramón Ramos, Ricercare.
-**RAMOS, Ramón**. "Ricercare". En: *Modus novus* [Grabación sonora]: *2000 mayo 5*. Valencia: [s.e.] del fondo de archivo del IVM: R. 4641. 2000. [Consulta: 2013/IV/9]. CD-pista 5. Grabación en directo del concierto del 2000/V/5, XXIV ENSEMS.
-**RAMOS, Ramón**. "Ricercare". En: *ENSEMS* [Grabación sonora]: *Grupos y solistas valencianos. 2003 junio 1*. Valencia: [s.e.] del fondo de archivo del IVM: R. 4634. 2003. [Consulta: 2013/IV/9]. CD-pista 8. Grabación en directo del concierto del 2003/VI/1, XXV ENSEMS. Grabación de RNE para el IVM.
-**RAMOS, Ramón**. "Ricercare". En: *Grup de cambra Illana* [Grabación sonora]: *2006 mayo 16*. Valencia: [s.e.] del fondo de archivo del IVM: R. 7833. 2006. [Consulta: 2013/IV/3]. CD-pista 5. Grabación en directo del concierto del 2006/V/16, XXVIII ENSEMS.
-**RAMOS, Ramón**. "Ricercare". En: *Moderna; Grup Instrumental de València* [Grabación sonora]: *2012*. Valencia: [s.e.] del fondo de archivo del IVM: R. 10263. 2012. [Consulta: 2013/IV/9]. CD-pista 1. Grabación en directo del concierto del 2012/VI/2, XXXIV ENSEMS.

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (1º** y **3º).**
RECONOCIMIENTOS:
LA OBRA ES CITADA EN:
(RUVIRA, 1987: 183; ESPERT, 1987-88: 4-5, 22; ESPERT, 1989: 39, 41; MARCO, 1989: 311; LÓPEZ-CHAVARRI, 1992: 279; RUVIRA, 1992: 414; RUVIRA, 2002: 45-46; ADAM, 2003: 670; RUVIRA, 2004: 155, 164, 173; FAYOS, 2006: 7-8; FONTCUBERTA, 2006: 8, 14; RUVIRA, 2006: 333; OLTRA, 2007: 10; OLTRA, 2012: 10; OLTRA, 2013a: 9; OLTRA, 2013c: 24; OLTRA, 2013d: 167-8; LOZANO, 2014: 111, 123-4, 126, 131-2).
NOTAS:

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

LA OBRA ES OBJETO DE UN ESPECIAL ANÁLISIS EXHAUSTIVO EN EL PLANO ANALÍTICO Y ESTÉTICO MUSICAL DE LA PRESENTE TESIS DOCTORAL: CAPÍTULO 4.

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA			
OBRA			
TÍTULO: **CANTIO ET RELIQUA** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO:			CATÁLOGO H.O. nº: **44**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **[1986¿?]** (*ver Notas)	LUGAR DE COMPOSICIÓN:		
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).			
PLANTILLA: Orquesta de cámara: Flauta. Oboe {mut. Corno inglés}. Clarinete {mut. Clarinete bajo. Clarinete (Mib)}. Fagot {mut. Contrafagot}. 2 Trompas. Trompeta. Trombón. 1 Percusionista {=(*por detallar*)}. Quinteto de cuerda. (**ver Notas)			GÉNERO: CAMERÍSTICO: ORQUESTA DE CÁMARA
DURACIÓN TOTAL (aproximada):			
MOVIMIENTOS:			
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES:			
ENCARGO:			
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*:			
PARTITURA			
ÍNCIPIT: [No localizada hasta la fecha]			
PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: [No localizada hasta la fecha]		
	FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:		
LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS:			
¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?:	**NO** (***ver Notas)	FECHA:	¿PARTICHELAS?:
APARECE REGISTRADA EN: No registrada en la SGAE.			
EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]			
INTERPRETACIÓN			
ESTRENO:			
OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:			
GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]			
NOTAS			
¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (1º** y **3º).** RECONOCIMIENTOS: LA OBRA ES CITADA EN: (RUVIRA, 2002: 46; RUVIRA, 2006: 333; FONTCUBERTA, 2006: 8; OLTRA, 2013d: 169; LOZANO, 2014: 124, 126). NOTAS: -(*) Datada en 1987 según Ruvira (2002: 46; 2006: 333), y datada en 1986 en los *Catálogos R.R.*. -(**) En Fontcuberta (2006: 8) no aparece en la instrumentación ni los mut. ni el quinteto de cuerda, y en ambos *Catálogos R.R.* tampoco viene reflejado el quinteto de cuerda. -(***) La partitura del autor se encuentra ilocalizable.			

ANÁLISIS
LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **KONZERT** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **45**

FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1987 / IV / 9**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: VALENCIA (ESPAÑA)

ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).

PLANTILLA: Orquesta de cámara: Flauta. Oboe. Corno inglés. Clarinete (Mib). Clarinete (Sib). Clarinete bajo. Fagot. Contrafagot. 2 Trompas. Violín 1. Violín 2. Viola. Violonchelo. Contrabajo.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: CONCIERTO DE CÁMARA SIN SOLISTA

DURACIÓN TOTAL (aproximada):

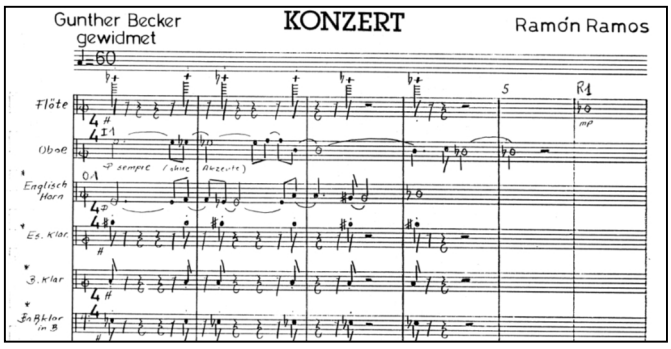
MOVIMIENTOS: En 3 movimientos, sin nombre específico.

TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: Leben heißt eine Form verteidigen (Hölderlin) [Inscripción plasmada al final de la partitura].

ENCARGO: Del "Ensemble Neue Musik" de Düsseldorf, para el IX Festival ENSEMS. *[Fuentes:* (MARÍ, 1990-91: 1; Centro Documental Palau de la Música de València [Consulta: 2016/VI/2 - *ANEXO A.6.2.2.*])*]*.

DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: *Gunther Becker gewidmet* ["Dedicada a Günther Becker", en su 63º aniversario]

PARTITURA

ÍNCIPIT:

PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:

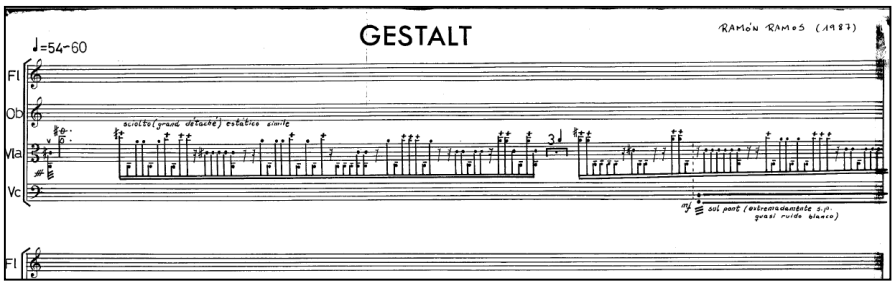
LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Fondo de archivo personal de Carlos Fontcuberta. [Consulta: 2013/III/25]. Material añadido al ***Archivo Digital***.
-Fondo de archivo personal de Emilio Calandín. [Consulta: 2016/XI/21].

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: 2013/III/28	¿PARTICHELAS?:

APARECE REGISTRADA EN:
No registrada en la SGAE.

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN
ESTRENO: **-1987/V/19**. Ensemble Neue Musik; Mark-Andrea Schlingensiepen, director. (Valencia). IX ENSEMS. Palau de la Música i Congressos de València, sala Rodrigo. *[Fuentes:* (MARÍ, 1990-91: 1; Centro Documental Palau de la Música de València [Consulta: 2016/VI/2 - *ANEXO A.6.2.2.*])*]*.
OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:
GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]
NOTAS
¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (1º** y **3º).** En el 3º no viene reflejada en su instrumentación la sección de cuerda. RECONOCIMIENTOS: LA OBRA ES CITADA EN: (MARÍ, 1990-91: completo; LÓPEZ-CHAVARRI, 1992: 279; RUVIRA, 2002: 46; ADAM, 2003: 670; FONTCUBERTA, 2006: 8; RUVIRA, 2006: 333; OLTRA, 2013c: 24; OLTRA, 2013d: 170; LOZANO, 2014: 123-4, 126). NOTAS:
ANÁLISIS
LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: MARÍ, 1990-91: completo (análisis).

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA		
OBRA		
TÍTULO: **GESTALT** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]		CATÁLOGO H.O. nº: **46**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1987**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: [No consta en partitura]	
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).		
PLANTILLA: Flauta. Oboe. Viola. Violonchelo.		GÉNERO: CAMERÍSTICO: CUARTETO
DURACIÓN TOTAL (aproximada):		
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]		
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]		
ENCARGO:		
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]		
PARTITURA		
ÍNCIPIT: 		
PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:	
LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Fondo de archivo del Grup Instrumental de València. Joan Cerveró. [Consulta: 2013/I/24]. Material añadido al ***Archivo Digital***.		
¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: 2013/II/9	¿PARTICHELAS?: NO.
APARECE REGISTRADA EN: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) [Código SGAE: 2.647.398]		
EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]		
INTERPRETACIÓN		
ESTRENO: **-1994/V/11**. Grup Instrumental de València; José Ramón Encinar, director. (Valencia). XVI ENSEMS. Palau de la Música de València. *[Fuentes:* (RUVIRA, 2004: 150; Centro Documental Palau de la Música de València [Consulta: 2016/VI/2 - *ANEXO A.6.2.2.*])*]*.		
OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:		
GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]		

NOTAS
¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (1º** y **3º).** RECONOCIMIENTOS: LA OBRA ES CITADA EN: (RUVIRA, 2004: 150; FONTCUBERTA, 2006: 8; OLTRA, 2013d: 172; LOZANO, 2014: 126). NOTAS:
ANÁLISIS
LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **DIABOLUS** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **47**

FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1988 / II**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: ALICANTE (ESPAÑA)

ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).

PLANTILLA: 4 Clarinetes (Sib).	GÉNERO: CAMERÍSTICO: CUARTETO

DURACIÓN TOTAL (aproximada): 5'00"

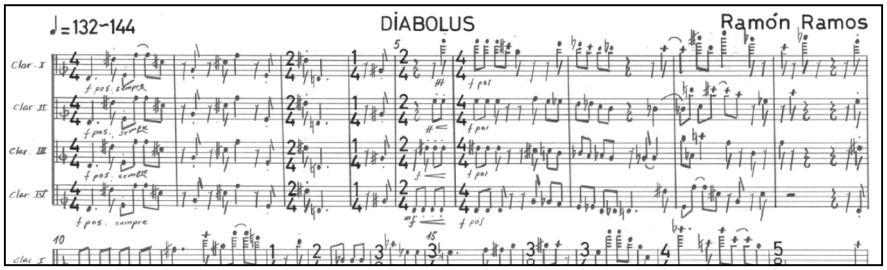
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]

TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]

ENCARGO:

DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]

PARTITURA

ÍNCIPIT:

PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. [Consulta: 2015/I/31]. Material añadido al ***Archivo Digital***.
	FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*: Papel. Horizontal. 30,9x21,4cm. Hojas sueltas plegadas. Portada con título, instrumentación y autor. 6 páginas de partitura manuscrita a tinta y lápiz.

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS:

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: 2015/I/31	¿PARTICHELAS?: NO.

APARECE REGISTRADA EN:
No registrada en la SGAE.

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN

ESTRENO:

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:

GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]

NOTAS
¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (1º** y **3º).** RECONOCIMIENTOS: LA OBRA ES CITADA EN: (FONTCUBERTA, 2006: 9; OLTRA, 2013d: 175; LOZANO, 2014: 126). NOTAS:
ANÁLISIS
LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA (*ver Notas)

TÍTULO: **TAXI, AL RIALTO** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: **UN HOMENAJE AL MUSIC-HALL**	CATÁLOGO H.O. nº: **48**

FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*:	LUGAR DE COMPOSICIÓN:
[No consta en partituras] **[1988 / X]**	[No consta en partituras] [ALICANTE (ESPAÑA)]

ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).

PLANTILLA:	GÉNERO:
Nos 1, 2, 4, 5, 7b, 8, 10, 11: Voces de reparto. Violín. Contrabajo. Percusión. Piano. Nos 3, 9: Violín. Contrabajo. Percusión. Piano. Nº 6: Orquesta sinfónica y electrónica/cinta. (**ver Notas) Nº 7a y c: Orquesta sinfónica y voz. (**ver Notas)	MÚSICA PARA ESCENA: TEATRO - VODEVIL

DURACIÓN TOTAL (aproximada): 120' (espectáculo completo)

MOVIMIENTOS: En varios números musicales originales y arreglos. (***ver Notas)

Números originales de Ramón Ramos:

- Nº 1 ***Taxi, al Rialto***.
- Nº 2 ***El Music-Hall***.
- Nº 3 ***Salomé la pecadora***.
- Nº 4 ***Género ínfimo (Domando pulgas)***.
- Nº 5 ***Cabaret alemán***.
- Nº 6 ***Marlene en los urinarios***. (**ver Notas) (****ver Notas)
- Nº 7 a y c) ***Follies***. b) ***Un puñado de piedras preciosas***. (**ver Notas) (****ver Notas)
- Nº 8 ***Canción de la noche***.
- Nº 9 ***Parada oriental***.
- Nº 10 ***La revista española (En la pasarela)***.
- Nº 11 ***Resumen (Adiós al Music-Hall)***. (*****ver Notas)

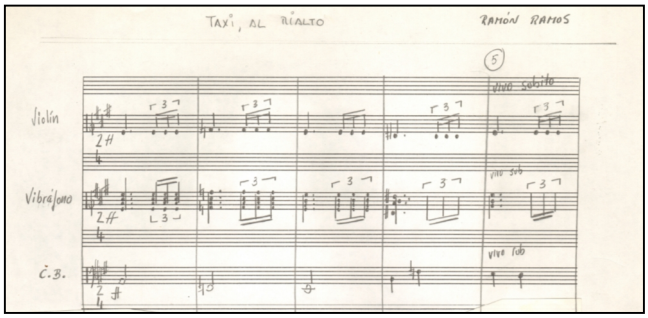
Arreglos varios: *El hijo de nadie*; *La pulga inquieta*; *El mundo de Toulouse*; *Dúo de los celos*; *Espectros entre bambalinas*; *Poco a poco*; *Canciones al viento*; *September Song*; *El garrotín*; *Cachumbambé*; *¡Ay, Ramón!*; *Las estrellitas del cielo*; *Un sueño en azul*. (******ver Notas)

TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: Letras de canciones y texto teatral original de Kado Kostzer.

ENCARGO: Producción: Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana y Ministerio de Cultura de España.

DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partituras]

PARTITURA

ÍNCIPIT:

PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: -Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. [Consulta: 2016/XI/26 y 2016/XII/18]. Material añadido al ***Archivo Digital***. (*******ver Notas). FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*: Nº 1. Grupo (4) y voz: Papel. Vertical. 42x29,7cm. Hojas sueltas. Sin portada. 19 páginas de partitura manuscrita a lápiz, la16bis en formato A4 vertical. Nº 2. Grupo (4) y voz: Papel. Vertical. 42x29,7cm. Hojas sueltas. Sin portada. 24 páginas de partitura manuscrita a lápiz. Nº 2. Reducción a piano-vocal: Papel. Vertical. 34,8x24,6cm. Hojas dobladas. Sin portada. 4 páginas de partitura manuscrita a lápiz. Nº 3. Reducción a piano: Papel. Vertical. 34,8x24,6cm. Hojas dobladas. Sin portada. 2 páginas de partitura manuscrita a lápiz. Nº 5. Grupo (4) y voz: Papel. Vertical. 42x29,7cm. Hojas sueltas. Sin portada. 5 páginas de partitura manuscrita a lápiz. Nº 8. Grupo (4) y voz: Papel. Vertical. 42x29,7cm. Hojas sueltas. Sin portada. 11 páginas de partitura manuscrita a lápiz. Nº 9. Reducción a piano: Papel. Vertical. 31,6x21,5cm. Hojas dobladas. Sin portada. 3 páginas de partitura manuscrita a lápiz. Nº 10. Grupo (4) y voz: Papel. Vertical. 42x29,7cm. Hojas sueltas. Sin portada. 12 páginas de partitura manuscrita a lápiz. Nº 11. Grupo (4) y voz: Papel. Vertical. 29,7x21cm. Hojas sueltas. Sin portada. 12 páginas de partitura manuscrita a lápiz.

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Espectáculo completo. Fondo de archivo particular de **Bartomeu Jaume**. [Consulta: 2013/VIII/13].
-Nº 4 ***Género ínfimo (Domando pulgas)***. Fondo de archivo del Grup Instrumental de València. Joan Cerveró. [Consulta: 2013/I/24]. Material añadido al ***Archivo Digital***.
-N^{OS} 1, 2, 5, 6, 7, 8. Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. [Consulta: 2016/XI/26]. Material añadido al ***Archivo Digital***.

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?:	**SI**	FECHA: -GIV (Nª 4): 2013/II/2; -Ramos-Bosch: 2016/XI/26 y 2016/XII/18 (*******ver Notas).	¿PARTICHELAS?: NO

APARECE REGISTRADA EN:
No está registrada en la SGAE.

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN

ESTRENO:
-1989/I/6. Voces del reparto; Milan Kovaric, violín; Chema Urios, contrabajo; Joan Cerveró, percusión; Bartomeu Jaume, piano y director musical; Antonio Díaz Zamora, director escénico. (Valencia). Teatro Rialto. *[Fuente:* (KOSTZER, ([s.f.]): en línea; CENTRE DRAMÀTIC, 1989: 12)*]*.

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:
-Del 1989/I/6 al II/12 representaciones en el Teatro Rialto de Valencia. Y gira por España.

GRABACIONES:
-*Taxi, al Rialto*. (1989). [Grabación vídeo VHS]. Valencia: [s.e.] del fondo de archivo de Bartomeu Jaume. [Consulta: 2013/VIII/13]. Grabación en directo de la actuación del 1989/VI/8. Centre Dramàtic. IVAECM. (****ver Notas)

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.** (*ver Notas)
RECONOCIMIENTOS:
LA OBRA ES CITADA EN:
(OLTRA, 2013d: 174, 217; LOZANO, 2014: 122, 129).
NOTAS:
-(*) Téngase en cuenta que, según declaraciones del propio autor: "Por esta razón creo que la música incidental para teatro no puede considerarse "strictu sensu" como parte de tu obra." (Véase Fig. 59). Pese a ello, se considera indefectible incluirla como tal en el catálogo, ya que es música compuesta por Ramón Ramos.
-(**) El Nº 6 ***Marlene en los urinarios*** incluye electrónica/pista de sonido; y el Nº 7a y c ***Follies*** incluye coro final de actores.
-(***) Se trata de un Music-Hall teatral, que combina números musicales originales y arreglos de otras piezas, realizados por Ramón Ramos. *[Fuentes:* (KOSTZER, ([s.f.]): en línea; CENTRE DRAMÀTIC, 1989: 8-10, 12)*]*.

-(****) Según se aprecia en la grabación en VHS del espectáculo en directo hallada en el fondo de archivo de Bartomeu Jaume (Taxi al Rialto, 1989), para los números de orquesta sinfónica se reprodujeron registros sonoros de las piezas realizados previamente. También se aprecia que el Nº 6 ***Marlene en los urinarios*** se reproduce en el espectáculo tal cual está en la partitura y acompañado a su vez de electrónica/pista de sonido; pero del Nº 7a y c ***Follies*** se reproduce una selección montada de fragmentos respecto a la partitura original.
-(*****) El Nº 11 final es un popurrí resumen de los números anteriores.
-(******) Los arreglos se ha desestimado, por no ser música original de Ramón Ramos.
-(*******) Fondo de archivo familiar Ramos-Bosch: Véase detalle de la incorporación de las distintas piezas en el siguiente Capítulo 3, apartado *3.2.1.1. Diario de campo - sesiones de consulta*, sesiones 6ª y 7ª.

ANÁLISIS

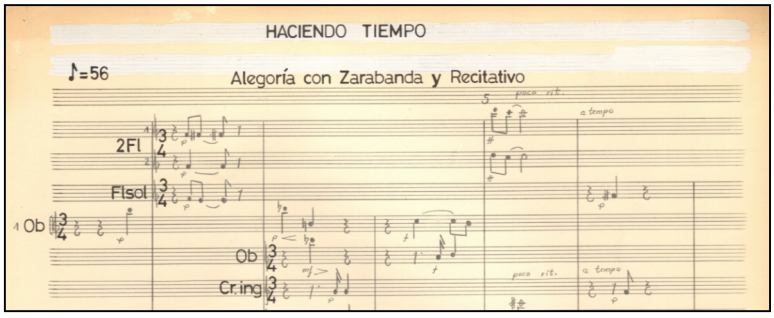
LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **HACIENDO TIEMPO** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **49**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1989 / II / 26** (*ver Notas)	LUGAR DE COMPOSICIÓN: [No consta en partitura] [ALICANTE (ESPAÑA)]
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
PLANTILLA: Orquesta sinfónica: 2 Flautas {1º mut. Flautín}. Flauta (Sol). 2 Oboes. Corno inglés. 2 Clarinetes {1º mut. Clarinete (Mib)}. Clarinete bajo. 2 Fagotes. Contrafagot. 4 Trompas (Fa). 2 Trompetas (Do). 3 Trombones. Tuba. Celesta. 2 Percusionistas {=I: timbales cromáticos, 4 temple blocks, látigo; II: tam-tam, caja, triángulo, bombo}. Violines 1os. Violines 2os. Violas. Violonchelos. Contrabajos.	GÉNERO: SINFÓNICO: ORQUESTA SINFÓNICA
DURACIÓN TOTAL (aproximada): 8'30"	
MOVIMIENTOS: 1. Alegoría con Zarabanda y Recitativo. 2. Tiempo suspendido (en el espacio) o "estética de lo estático". 3. Etcétera, etcétera, etcétera.	
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]	
ENCARGO:	
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]	

PARTITURA

ÍNCIPIT:

PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. [Consulta: 2016/IX/24]. Material añadido al ***Archivo Digital***.
	FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*: Papel. Vertical. 43,25x29,7cm. Hojas dobladas. Portada manuscrita con título, inscripción de "Original" y anotación de las fechas de inicio y final. 1 folio A4 con instrumentación detallada; 1 página manuscrita a tinta con título de la obra y títulos de los movimientos;16 páginas de partitura manuscrita a tinta y lápiz.
LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS:	

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?:	**SI**	FECHA: 2016/IX/24	¿PARTICHELAS?: NO

APARECE REGISTRADA EN:
No registrada en la SGAE.

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN

ESTRENO:

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:

GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.**
RECONOCIMIENTOS:
LA OBRA ES CITADA EN:
(FONTCUBERTA, 2006: 10; OLTRA, 2013c: 24; OLTRA, 2013d: 159; LOZANO, 2014: 123). (**ver Notas)
NOTAS:
-(*) Se da una controversia en la datación de la obra. En la portada de la partitura original de Ramón Ramos viene una pequeña anotación manuscrita a lápiz en la que se lee:

-comienzo 8-junio-84
-final 17-junio-84

Sin embargo, al final de la partitura viene claramente reflejada manuscrita a tinta la fecha: **26-2-89**. Por la claridad de la inscripción de la fecha al final de la partitura, daré esta por buena, desatendiendo la información de la portada.
-(**) En las referencias bibliográficas de Fontcuberta (2006: 10), Oltra (2013c: 24) y (2013d: 159), y Lozano (2014: 123), la obra viene, según este último criterio sobre la datación, erróneamente datada en 1984.

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **EN EL FONDO DE UN BESO DORMIDO** (*ver Notas) OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **50**

FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1989 / IV / 9** (*ver Notas)	LUGAR DE COMPOSICIÓN: ALICANTE (ESPAÑA)

ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).

PLANTILLA: Voz de Contralto. Flauta (Sol). Clarinete (Si b). Fagot. Trompa (Fa). Piano. Violín I. Violín II. Viola. Violonchelo.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: GRUPO (9) Y VOZ

DURACIÓN TOTAL (aproximada):

MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]

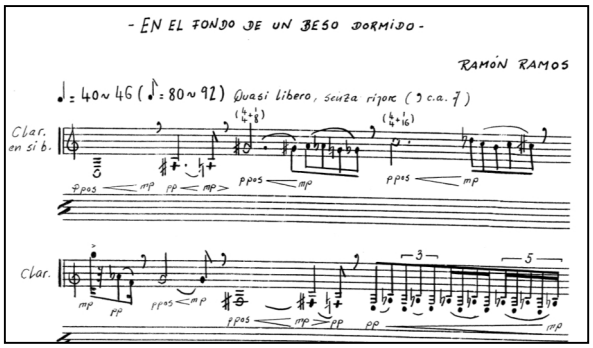
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: Selección de versos de los siguientes poemas: *"Después de la muerte"* y *"Unidad en ella"* de Vicente Aleixandre, del libro de poemas *"La destrucción o el amor"*; *"Llama de amor viva"* de San Juan de la Cruz; *"Amore e morte"* de Giacomo Leopardi; y *"Der tod, das ist die kühle Nacht"* de Heinrich Heine, en *"Buch der Lieder. Die Heimkehr. Gedichte III"*.

ENCARGO: Del Grup Contemporani de Valencia.

DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]

PARTITURA

ÍNCIPIT:



PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: Fondo de archivo personal de **Carlos Fontcuberta**. [Consulta: 2013/III/25]. Material añadido al ***Archivo Digital***.
	FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*: Papel. Vertical. 31,6x21,6cm. Hojas sueltas. Sin portada. 57 hojas a una cara, de partitura manuscrita a lápiz y tinta.

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Biblioteca del Centro de Documentación de Música y Danza (CDMyD) del INAEM. [Consulta: 2015/VII/26].

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: 2013/III/28	¿PARTICHELAS?: NO. Localizables en el fondo de archivo personal del Autor.

APARECE REGISTRADA EN:
No registrada en la SGAE.

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN

ESTRENO: **-1989/¿?/¿?**. Grup Contemporani de Valencia; Itxaro Mentxaca, mezzosoprano; Ramón Cavero, flauta; Enrique Artiaga, clarinete; Miguel L. Falomir, fagot; Antonio Benlloch, trompa; Oscar Tarragó, piano; Cuarteto "Martín y Soler": Milan Kovarik, violín; Milos Havlik, violín; Luis Artigues, viola; Peter Misejka, violonchelo; César Cano¿?, director. (Alicante). Taller de Música del siglo XX. Aula de cultura de la CAM. *[Fuente:* Recorte de periódico sin identificar, procedente del fondo de archivo del autor*]*.

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS: **-1989/V/2 y 3**. Grup Contemporani de Valencia; Itxaro Mentxaca, mezzosoprano; Oscar Tarragó, piano; César Cano, director. (Valencia). Concierto didáctico. Palau de la Música de València, sala Iturbi. *[Fuente:* (Centro Documental Palau de la Música de València [Consulta: 2016/VI/2 - *ANEXO A.6.2.2.*])*]*.

GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (1º**, **2º** y **3º).**

RECONOCIMIENTOS:

LA OBRA ES CITADA EN: (LÓPEZ-CHAVARRI, 1992: 279; RUVIRA, 2002: 46; ADAM, 2003: 670; FAYOS, 2006: 9; FONTCUBERTA, 2006: 11, 14; RUVIRA, 2006: 333; OLTRA, 2013c: 24; OLTRA, 2013d: 176; LOZANO, 2014: 123, 125-6).

NOTAS:

-(*) En Ruvira (2002: 46; 2006: 333) y Lozano (2014: 125) la obra aparece datada erróneamente en 1985, y titulada equivocadamente como *En el fondo de un verso dormido* [*verso* por *beso*].

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **DAS AUFWACHEN DES GREGOR SAMSA** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **51**

FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1989 / IX / 1**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: ALICANTE (ESPAÑA)

ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).

PLANTILLA: Orquesta de cámara: Flauta. Oboe. Clarinete (Sib). Fagot. Trompa (Fa). Trompeta. Trombón. 2 Percusionistas {=I: tam-tam, vibráfono; II: bombo, maraca o similar, marimba}. Piano. Violín I. Violín II. Viola. Violonchelo. Contrabajo.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: ORQUESTA DE CÁMARA

DURACIÓN TOTAL (aproximada): 7'00"

MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]

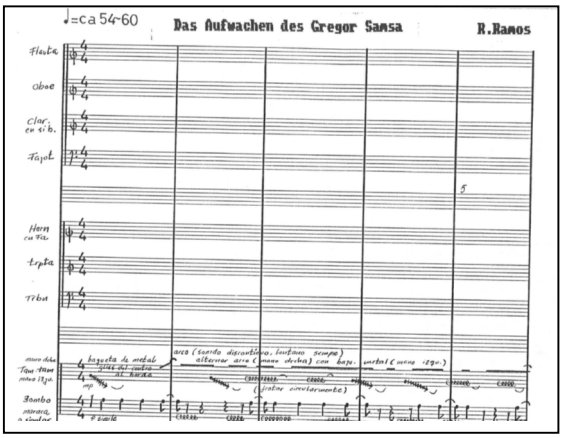
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: Inspirado en la novela "La metamorfosis" de Franz Kafka, concretamente en la cita reflejada en las notas a la obra en la partitura.

ENCARGO: Del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea del Ministerio de Cultura, para el V Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante.

DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]

PARTITURA

ÍNCIPIT:



PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Fondo de archivo personal de Mª Carmen Antequera Antequera. [Consulta: 2015/I/23]. Material añadido al ***Archivo Digital***.
-Biblioteca del Centro de Documentación de Música y Danza (CDMyD) del INAEM. [Consulta: 2016/VII/11]. Material añadido al ***Archivo Digital***.

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: Antequera: 2015/VIII/5; *CDMyD*: 2016/VII/11.	¿PARTICHELAS?: NO.

APARECE REGISTRADA EN:
Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) [Código SGAE: 2.057.230]

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN

ESTRENO: **-1989/IX/22**. Grup Contemporani de València; Manuel Galduf, director. (Alicante). V Festival de Alicante. Auditorio de la Caja Provincial de Alicante. *[Fuentes:* (FERNÁNDEZ GUERRA, 1989: 72-73; FRANCO, 1989: en línea; HONTAÑÓN, 1989:108; INAEM, 2012: en línea)*]*.

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:

-1994/I/28. Moscow Contemporary Music Ensemble; Alexei Vinogradov, director. (Moscú). Concierto "Música Actual en España". Casa de Compositores de Moscú. *[Fuente:* (ACM, 1994: [s.p.])*]*.

-2001/IX/14. Grup Instrumental de València; Joan Cerveró, director. (Valencia). Bienal de Valencia. Jardín Botánico. *[Fuente:* (BIENAL, 2001: 4)*]*.

-2006/V/21. Grup Instrumental de València; Joan Cerveró, director. (Valencia). XXVIII ENSEMS. Teatro Talía. *[Fuente:* (ENSEMS, 2006: 75, 78)*]*.

-2009/I/2. Jove Orquestra de la Generalitat Valenciana; Manuel Galduf, director. (Madrid). Ciclo "Jóvenes Orquestas". Sala de cámara del Auditorio Nacional. *[Fuente:* (AUDITORIO NACIONAL, 2009: 7-8)*]*.

-2009/I/3. Jove Orquestra de la Generalitat Valenciana; Manuel Galduf, director. (Valencia). Ciclo "Jóvenes Orquestas". Auditori de Torrent. *[Fuente:* (EUROPA PRESS, 2009a: en línea)*]*.

GRABACIONES: **-RAMOS, Ramón**. "Das aufwachen des Gregor Samsa". En: *Grup Instrumental de València* [Grabación sonora]: *2006 mayo 21*. Valencia: [s.e.] del fondo de archivo del IVM: R. 7846. 2006. [Consulta: 2013/IV/3]. CD-pista 3. Grabación en directo del concierto del 2006/V/21, XXVIII ENSEMS.

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (1º**, **2º** y **3º).**

RECONOCIMIENTOS:

LA OBRA ES CITADA EN:

(RUVIRA, 1992: 414; RUVIRA, 2002: 45-46; ADAM, 2003: 670; FAYOS, 2006: 7, 9; FONTCUBERTA, 2006: 9, 14, 17; RUVIRA, 2006: 333; OLTRA, 2007: 10, 90; MARCO, 2008: 976; OLTRA, 2012: 10; OLTRA, 2013a: 9, 106; OLTRA, 2013c: 24; OLTRA, 2013d: 177; ANTEQUERA, 2014: 18, 21, 26, 42, 140, 174, 221, 369, 374, 387, 532, 549-50; LOZANO, 2014: 123, 126, 128, 130).

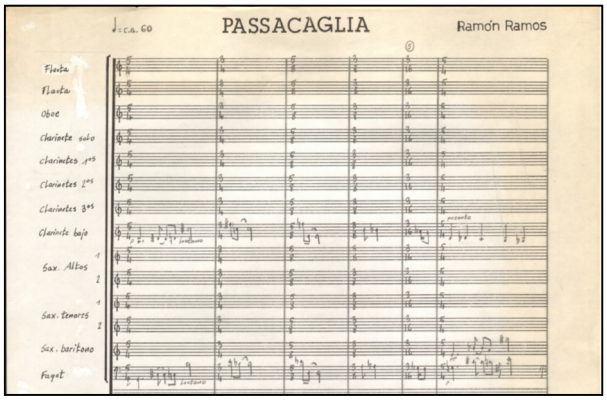
NOTAS:

-En los *Catálogos R.R.* 1º y 3º, erróneamente, no viene reflejada la sección de viento metal en su instrumentación.

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA			
OBRA			
TÍTULO: **CINCO GLOSAS Y UN EPITAFIO** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO:			CATÁLOGO H.O. nº: **52**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **[1990]** (*ver Notas)	LUGAR DE COMPOSICIÓN:		
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).			
PLANTILLA: 2 Trompetas. 2 Trompas. 2 Trombones. Tuba.			GÉNERO: CAMERÍSTICO: FANFARRIA (7)
DURACIÓN TOTAL (aproximada):			
MOVIMIENTOS:			
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES:			
ENCARGO:			
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*:			
PARTITURA			
ÍNCIPIT: [No localizada hasta la fecha]			
PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: [No localizada hasta la fecha]		
	FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:		
LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS:			
¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **NO** (**ver Notas)	FECHA:	¿PARTICHELAS?:	
APARECE REGISTRADA EN: No registrada en la SGAE.			
EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]			
INTERPRETACIÓN			
ESTRENO:			
OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:			
GRABACIONES:			
NOTAS			
¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (1º** y **3º).** RECONOCIMIENTOS: LA OBRA ES CITADA EN: (FONTCUBERTA, 2006: 9; OLTRA, 2013d: 178; LOZANO, 2014: 126). NOTAS: -(*) Datación según Fontcuberta (2006: 9). -(**) La partitura del autor se encuentra ilocalizable.			
ANÁLISIS			
LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]			

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA	
OBRA	
TÍTULO: **PASSACAGLIA** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **53**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1991 / IV / 7**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: ASPE - ALICANTE (ESPAÑA)
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
PLANTILLA: Banda sinfónica: 2 Flautas {1º mut. Flautín}. Oboe. Clarinetes (Sib)= Solista, 1os, 2os, 3os. Clarinete bajo. Saxofones Altos, Tenores, Barítono. Fagot. 4 Trompas (Fa). 4 Trompetas (Sib). 3 Trombones. Fliscorno. Bombardinos. Tuba. Timbales. 3 Percusionistas {=I: tam-tam, plato suspendido, bombo piccolo, arco de contrabajo; II: bombo, temple-block, timbaleta; III: caja clara, cortina de cristal}.	GÉNERO: SINFÓNICO: BANDA DE MÚSICA
DURACIÓN TOTAL (aproximada): 10'40"	
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]	
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]	
ENCARGO: De la Banda del Ateneo Musical Maestro Gilabert de Aspe, para el Certamen Provincial de Bandas de Crevillente.	
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura] [Es conocido que la obra está escrita y dedicada a la Banda del Ateneo Musical "Maestro Gilabert" de Aspe].	
PARTITURA	
ÍNCIPIT:	
PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: -Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. [Consulta: 2016/XII/18]. Material añadido al ***Archivo Digital***. FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*: Papel. Vertical. 42x29,7cm. Hojas sueltas. Portada con título y autor. 1 página de instrumentación detallada, y 31 páginas de partitura manuscrita a lápiz.
LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Fondo de archivo personal de Andrés Valero-Castells. [Consulta: 2013/VI/7]. Material añadido al ***Archivo Digital***.	

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?:	**SI**	FECHA: -Valero-Castells: 2015/VIII/5; -Ramos-Bosch (original): 2016/XII/18.	¿PARTICHELAS?: NO. Localizables en el fondo de archivo personal del Autor.

APARECE REGISTRADA EN:
Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) [Código SGAE: 2.228.612]

EDICIÓN: -RAMOS, Ramón. (2003). *Passacaglia* [Música impresa]: *for Symphonic Band.* Valencia: PILES.

INTERPRETACIÓN

ESTRENO: **-1991**. Banda del Ateneo Musical Maestro Gilabert de Aspe, [Ramón Ramos, director] (*ver Notas). (Crevillente, Valencia). Certamen Provincial de Bandas de Crevillente. *lugar¿?. [Fuentes:* (ASPE NOTICIAS, 2012: en línea; ATENEO MUSICAL MAESTRO GILABERT, 2012: en línea; INTERCOMARCAL, 2012: en línea)*]*. (**ver Notas)

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:

-1994/VII/12. Banda de la Unió Artística Musical de Villamarxant; Julio Martínez García, director. (Valencia). Certamen Internacional de Bandas de Música Ciudad de Valencia, Tercera sección. Palau de la Música de València. (Obtuvo el 1º Premio). *[Fuentes:* (CIBM-VALENCIA, [s.f.]: en línea; INAEM, 2012: en línea)*]*.

-2007/VII/21. Societat Musical L'Artesana de Catarroja; Eduardo Tarín, director; (Obtuvo el 1º Premio). / Sociedad Unión Musical de Polop de la Marina; Jaime P. Asensi Seva, director; (Obtuvo el 2º Premio). / Banda Amizade - Banda Sinfónica de Aveiro; Carlos Marques, director; (Obtuvo el 3º Premio). (Alginet, Valencia). IV Certamen de Bandas de Música "Vila de Alginet". Plaza del Mercado. *[Fuentes:* (Varias, en línea)*]*.

-2003/XI/3. Banda de la Federación de Sociedades Musicales de la Comunidad Valenciana; Joan Espinosa, director. (Segorbe, Castellón). Concierto extraordinario, Tercera temporada de la Banda Federal. Auditorio Municipal de Segorbe. *[Fuentes:* (FSMCV, 2003: CD librito; MARTÍN, 2003: en línea)*]*.

-2008/¿?/¿?. Banda del Centro Instructivo Musical de Mislata; Andrés Valero-Castells, director. *[Fuente:* (Entrevista con Andrés Valero-Castells)*]*.

-2008/¿?/¿?. Banda Municipal de Santiago de Compostela; Andrés Valero-Castells, director. *[Fuente:* (Entrevista con Andrés Valero-Castells)*]*.

-2010/VI/9. Banda sinfónica del Conservatorio Profesional de Alicante. (Valencia). Concierto benéfico "Pongamos fin a la polio". Palau de la Música de València. *[Fuente:* (EUROPA PRESS, 2010: en línea)*]*.

-2012/XI/24. Banda Ateneo Musical Maestro Gilabert; Alfredo Cerdán Castelló, director. (Aspe, Alicante). Homenaje a Ramón Ramos, Santa Cecilia 2012. Ateneo Musical Maestro Gilabert. *[Fuentes:* (ASPE NOTICIAS, 2012: en línea; ATENEO MUSICAL MAESTRO GILABERT, 2012: en línea; INTERCOMARCAL, 2012: en línea)*]*.

-2014/IV/7. Banda de Concierto del Conservatorio Superior de Música de Valencia; Carlos Esteve, director. (Valencia). Concierto de curso 2013-2014. Auditorio del Conservatorio Superior de Música de Valencia. *[Fuente:* (CSMV, 2014: Programa de mano)*]*.

-2014/V/17. Banda Sinfónica de la Sociedad Musical "La Artística" de Buñol; Andrés Valero-Castells, director. (Valencia). XXXVI ENSEMS. Teatro Principal. *[Fuentes:* (ENSEMS, 2014: 58, 61; IVM, 2014: en línea)*]*.

-2014/V/23. Banda del Conservatorio Profesional de Música de Torrent; Francisco Amaya, director. (Valencia). Concierto final de curso. Salón de actos del Conservatorio Profesional de Música de Torrent. *[Fuente:* (ENHARMONIACPMT, 2014: en línea)*]*.

GRABACIONES:

-RAMOS, Ramón. (1994). *Passacaglia* [Grabación sonora]. Unió Artística Musical de Vilamarxant, Julio Martínez García, director. [En línea]. Valencia: Fonoteca virtual del CIBM. [Base de datos]. Nº CD 9405-Pista 2. [Consulta: 27/II/2013]. Disponible en: <http://fonoteca.cibm-valencia.com/detalles-cd.aspx?idInterpretacion=1265>.

-DIPUTACIÓN DE VALENCIA. (1995). *Retrobem la nostra música* [Grabación sonora]: *Unión Musical Utielana de Utiel*. José Ángel Zahonero, director. Valencia: Diputació de València, Àrea de cultura. Vol. 13. Pista 2, Passacaglia, Ramón Ramos. [En línea]. [Consulta: 26/VII/2016]. Disponible en: <http://www.dival.es/es/cultura/content/cd-n-13-union-musical-utielana-de-utiel>.

-FSMCV. (2003). *Banda de la Federació de Societats Musicals de la Comunitat Valenciana* [Grabación sonora]: *2003*. Alicante: Audioart. Doble CD. CD1-1 Passacaglia, Ramón Ramos. Joan Espinosa, director. Grabación en directo 2003/XI/3. D.L.: A-871-2004.

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (1º).**

RECONOCIMIENTOS:

LA OBRA ES CITADA EN: (RUVIRA, 2002: 46; ADAM, 2003: 670; FAYOS, 2006: 8; FONTCUBERTA, 2006: 11; RUVIRA, 2006: 333; OLTRA, 2013d: 179-80; ENSEMS, 2014: 58, 61; LOZANO, 2014: 111, 121, 125-6, 129, 131, 133).

NOTAS:

-(*) Deduzco que Ramón Ramos fue el director, puesto que fue director de la Banda del *Ateneo Musical "Maestro Gilabert" de Aspe* de 1988 a 1992.

-(**) En Aspe Noticias (2012: en línea), Ateneo Musical Maestro Gilabert (2012: en línea) e Intercomarcal (2012: en línea) la obra se vincula al Certamen Provincial de Bandas de Crevillente de 1990, erróneamente, puesto que la obra viene data en 1991.

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **CONCIERTO PARA VIOLONCELLO Y ORQUESTA** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **54**

FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1991 / VII / 11 – 1991 / I**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: [No consta en partitura] [ASPE - ALICANTE (ESPAÑA)]

ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).

PLANTILLA: Violonchelo solista. Orquesta sinfónica: Flautín. 2 Flautas. Flauta (Sol). 2 Oboes. Corno inglés. 2 Clarinetes. Clarinete bajo. 2 Fagotes. Contrafagot. 6 Trompas (Fa). 4 Trompetas (Do). 3 Trombones. Tuba. 5 Percusionistas {=I: 4 timbales cromáticos; II 4 timbales cromáticos; III: marimba, caja clara; IV: bombo, 4 temple blocks, 2 timbaletas, cortina de metal; V: tam-tam grande (con arco de contrabajo), caja clara, plato suspendido, bombo pequeño}. Celesta/Piano. Arpa. Violines 1os. Violines 2os. Violas. Violonchelos. Contrabajos.	GÉNERO: SINFÓNICO: ORQUESTA SINFÓNICA Y SOLISTA

DURACIÓN TOTAL (aproximada): 30'

MOVIMIENTOS: En tres movimientos= I. PASSACAGLIA; II. TRAUERMUSIK; III. HOMO FABER.

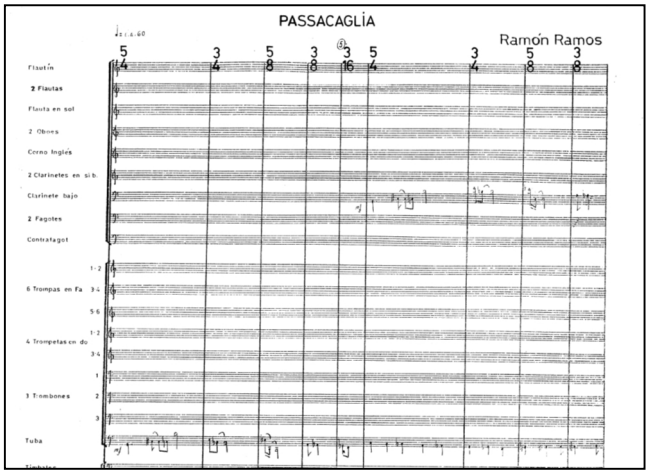
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES:
Cada movimiento está precedido por una selección de versos de tres un poemas distintos= I: *"Unidad en ella"* de Vicente Aleixandre / II: *"Der Tod, das ist die kühle Nacht"* de Heinrich Heine / III: *"Yo són aquell qui·n lo temps de tempesta"* de Ausias March.

ENCARGO: Del Área de Música del IVAECM. Instituto Valenciano de Artes Escénicas, Cinematografía y Música.

DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: Cada movimiento tiene un dedicatario distinto= I: *A Manuel Galduf* / II: *Frau Ruth Schedel in memoriam* / III: *A Josep Ruvira*

PARTITURA

ÍNCIPIT:



PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Fondo de archivo personal de Carlos Fontcuberta. [Consulta: 2013/III/25]. Material añadido al ***Archivo Digital***.
-Fondo de archivo del Palau de la Música de València. Solo conservan la partichela del violonchelo solista. [Consulta: 2013/VI/11].

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?:	**SI**	FECHA: 2013/III/29	¿PARTICHELAS?: NO, solo Violonchelo solista. Localizables en el fondo de archivo personal del Autor.

APARECE REGISTRADA EN:
Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) [Código SGAE: 2.284.780]

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN

ESTRENO:
-1991/X/8. Orquesta Municipal de València; María Mircheva, violonchelo; Manuel Galduf, director. (Valencia). Concierto extraordinario "Dia de la Comunitat Valenciana". Palau de la Música de València, sala Iturbi. *[Fuentes:* (ABC, 1991a: 97; ABC, 1991b: 102; INAEM, 2012: en línea; Centro Documental Palau de la Música de València [Consultas: 2013/VI/11 - *ANEXO A.6.2.1*. y 2016/VI/2 - *ANEXO A.6.2.2.*])*]*.

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:
-1992/IX/26. Orquesta Sinfónica de Valencia; Maria Mircheva, violonchelo; Manuel Galduf, director. (Alicante). VIII Festival Internacional de Música de Alicante. *Lugar¿?. [Fuente:* (LÓPEZ-CHAVARRI, 1992: 281)*]*.

GRABACIONES:
-Concierto extraordinario Día de la Comunidad Valenciana. Fondo de archivo de RNE Radio 2, 1991/X/9. Grabación en directo del día del estreno. [Sin editar]. *[Fuente:* (ABC CULTURAL, 1991: 35)*]*.

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (1º** y **3º).**
RECONOCIMIENTOS:
LA OBRA ES CITADA EN:
(LÓPEZ-CHAVARRI, 1992: 279-281; RUVIRA, 1992: 414; GALIANA, 2000: 71; RUVIRA, 2002: 45-46; ADAM, 2003: 670; RUVIRA, 2004: 83, 90; FAYOS, 2006: 7-8; FONTCUBERTA, 2006: monográfico; RUVIRA, 2006: 333 ;OLTRA, 2007: 10; MARCO, 2008: 976; OLTRA, 2012: 10; OLTRA, 2013a: 10; OLTRA, 2013c: 24-25; OLTRA, 2013d: 181-2; GALIANA, 2014: 138; LOZANO, 2014: 111, 123, 125-6, 129, 134).
NOTAS:
-En RUVIRA (2002: 46) y (2006: 333) aparece erróneamente un *Concierto para piano y orquesta, 1991,* que en realidad es el *Concierto para violonchelo y orquesta* de 1991.

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN:

FONTCUBERTA, 2006: monográfico (análisis exhaustivo).

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **VERWIRRUNG** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **55**

FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1992 / III / 30**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: [No consta en partitura] [ASPE - ALICANTE (ESPAÑA)]

ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).

PLANTILLA: Flauta. Oboe. Clarinete (Sib). Fagot. Trompa (Fa). Piano.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: SEXTETO

DURACIÓN TOTAL (aproximada):

MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]

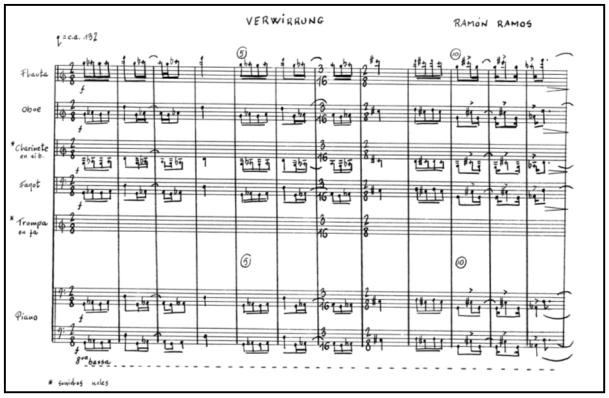
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No consta en partitura]

ENCARGO:

DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]

PARTITURA

ÍNCIPIT:



PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: Fondo de archivo personal de **Carlos Fontcuberta**. [Consulta: 2013/III/25]. Material añadido al ***Archivo Digital***. FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*: Papel. Horizontal. 21,1x29,8cm. Hojas sueltas sin encuadernar en subcarpeta de cartulina kraft. Portada con título, instrumentación y autor, manuscritos {En el reverso de la hoja de la portada hay un fragmento de un artículo de periódico fotocopiado: *24. Información. Jueves, 26 de marzo 1992. Provincia. Novelda. "El Ayuntamiento adeuda desde hace un a*[ño] *la asistencia sanitaria de sus funcionario*[s]. *Jesus Alaya*}. 30 hojas a una sola cara, de partitura manuscrita a lápiz.

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS:

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: 2013/III/28	¿PARTICHELAS?: NO. Localizables en el fondo de archivo personal del Autor.

APARECE REGISTRADA EN:
No registrada en la SGAE.

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN

ESTRENO:

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:
GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]
NOTAS
¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (2º).** RECONOCIMIENTOS: LA OBRA ES CITADA EN: (FONTCUBERTA, 2006: 9; OLTRA, 2013d: 183). NOTAS:
ANÁLISIS
LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **DIFERENCIAS SOBRE DOKTOR FAUSTUS** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **56**

FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1992**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: [No consta en partitura] [ASPE - ALICANTE (ESPAÑA)]

ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).

PLANTILLA: Violín. Viola. Violonchelo. Piano.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: CUARTETO

DURACIÓN TOTAL (aproximada): 10'00"

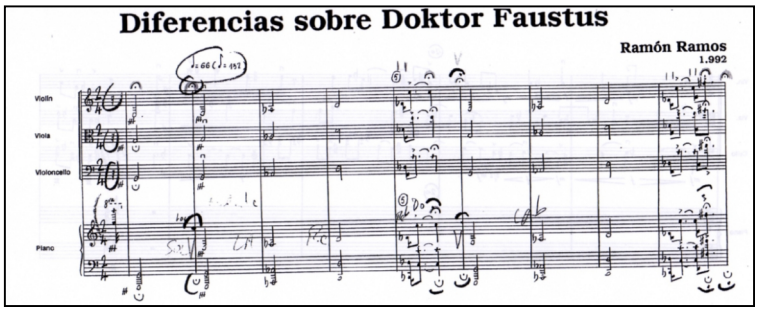
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]

TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: Inspirado en la novela *Doktor Faustus* de Thomas Mann.

ENCARGO: De la Orquesta y Coro Nacionales de España (OCNE). INAEM.

DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]

PARTITURA

ÍNCIPIT:

PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Fondo de archivo del Grup Instrumental de València. Joan Cerveró. [Consulta: 2013/I/24]. Material añadido al ***Archivo Digital***.

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: 2013/I/25	¿PARTICHELAS?: NO.

APARECE REGISTRADA EN:
Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) [Código SGAE: 2.465.169]

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN

ESTRENO: **-1993/I/28**. Andrea Turini, piano; Trío de Arcos de Florencia. (Madrid). Ciclo de Cámara y Polifonía XV. Auditorio Nacional de Música. *[Fuente:* INAEM, 2012: en línea*)]*.

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS: **-1993/V/11**. Grup Instrumental de València: Miguel Álvarez Argudo, piano; Doru Pop, violín; Alexandru Mihou, viola; Rasvan Neculai, violonchelo. (Valencia). XV ENSEMS. Palau de la Música de València, sala Rodrigo. *[Fuentes:* (ENSEMS, 1993b; RUVIRA, 2004: 149; Centro Documental Palau de la Música de València [Consultas: 2013/VI/11 - *ANEXO A.6.2.1.* y 2016/VI/2 - *ANEXO A.6.2.2.*]; GALIANA, 2014: 31)*]*. (*ver Notas)

-2001/VII/9. Profesores y alumnos del *Primer Curs de Composició i Interpretació de Música Contemporània "Oïda"*. (Valencia). Serenates Musicals. Claustro de la Universitat de València. *[Fuente:* (EUROPA PRESS, 2001: en línea)*]*.
-2001/IX/14. Grup Instrumental de València; Joan Cerveró, director. (Valencia). Bienal de Valencia. Jardín Botánico. *[Fuente:* (BIENAL, 2001: 4)*]*.
-2004/IX/30. Vicente Taroncher, violín; Miguel Ángel Balaguer, viola; Mariano García, violonchelo; Bartomeu Jaume, piano. (Alicante). XX Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante "Entorno a Ramón Ramos". Casino de Alicante. *[Fuentes:* (DIARIO CRÍTICO, 2004: en línea; RADIO CLÁSICA, 2004b: 88)*]*.
-2008/IV/19. Grup Instrumental de València; Joan Cerveró, director. (Valencia). Concierto a beneficio de la ONG Cooperación Internacional. Palau de la Música de València, sala Rodrigo. *[Fuentes:* (DOCE NOTAS, 2008: en línea; Centro Documental Palau de la Música de València [Consulta: 2016/VI/2 - *ANEXO A.6.2.2.*])*]*.
-2013/V/12. Ensemble Espai Sonor; Pablo Rus, director. (Sueca, Valencia). IX Mostra Sonora de Sueca. Claustre de la Biblioteca Suecana. *[Fuente:* (MOSTRA SONORA, 2013b: en línea)*]*.

GRABACIONES: **-*Música viva***. José Iges. Fondo de archivo de RNE Radio Clásica, 2004/X/25. Grabación en directo del concierto 2004/IX/30. [Sin editar]. *[Fuente:* (RADIO CLÁSICA, 2004b: 88)*]*.

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (1º**, **2º** y **3º).**
RECONOCIMIENTOS:
LA OBRA ES CITADA EN:
(RUVIRA, 2002: 46; RUVIRA, 2004: 149; FAYOS, 2006: 7-9; FONTCUBERTA, 2006: 9, 14; RUVIRA, 2006: 333; MARCO, 2008: 976; OLTRA, 2013c: 24; OLTRA, 2013d: 184; ANTEQUERA, 2014: 17, 134, 387, 532, 551; LOZANO, 2014: 123-4, 126).
NOTAS:
-(*) Las fuentes ENSEMS, RUVIRA y Centro Documental Palau de la Música de València [Consulta: 2013/VI/11 - *ANEXO A.6.2.1.*], identifican al pianista del concierto como Bartomeu Jaume. Por la fuente GALIANA, 2014 –crónica periodística del evento–, sabemos que el pianista fue finalmente Miguel Álvarez-Argudo, a causa de una imprecisión en el programa original.

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA			
OBRA			
TÍTULO: **FANFARRIA** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO:			CATÁLOGO H.O. nº: **57**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **[1992]** (*ver Notas)	LUGAR DE COMPOSICIÓN:		
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).			
PLANTILLA: Fanfarria: 20 metales. 4 percusionistas.			GÉNERO: CAMERÍSTICO: FANFARRIA (24)
DURACIÓN TOTAL (aproximada):			
MOVIMIENTOS:			
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES:			
ENCARGO:			
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*:			
PARTITURA			
ÍNCIPIT: [No localizada hasta la fecha]			
PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN:		
	FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:		
LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS:			
¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?:	**NO** (**ver Notas)	FECHA:	¿PARTICHELAS?:
APARECE REGISTRADA EN: No registrada en la SGAE.			
EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]			
INTERPRETACIÓN			
ESTRENO:			
OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:			
GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]			
NOTAS			
¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.** RECONOCIMIENTOS: LA OBRA ES CITADA EN: (FONTCUBERTA, 2006: 9; OLTRA, 2013d: 185). NOTAS: -(*) Datación según Fontcuberta (2006: 9). -(**) La partitura del autor se encuentra ilocalizable.			
ANÁLISIS			
LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]			

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **LUMO** [No consta en partitura] (*ver Notas) OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: **MARCHA MORA** [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **58**

FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: [No consta en partitura] **[1992]** (*ver Notas)	LUGAR DE COMPOSICIÓN: [No consta en partitura] [ASPE - ALICANTE (ESPAÑA)]

ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).

PLANTILLA: Banda de música: Flautín. Flauta. Oboe. Requinto. Clarinetes (Sib)= Principal, 1os, 2os y 3os. Saxofones Altos 1os y 2os, Tenor, Barítono. Fagot. 2 Trompas (Fa). 3 Trompetas (Sib). 3 Trombones. Fliscornos. Bombardinos. Tubas. Timbales. 3 Percusionistas {=I: caja, platos; II: bombo; III: tam-tam}.	GÉNERO: SINFÓNICO: BANDA DE MÚSICA

DURACIÓN TOTAL (aproximada): 6'30"

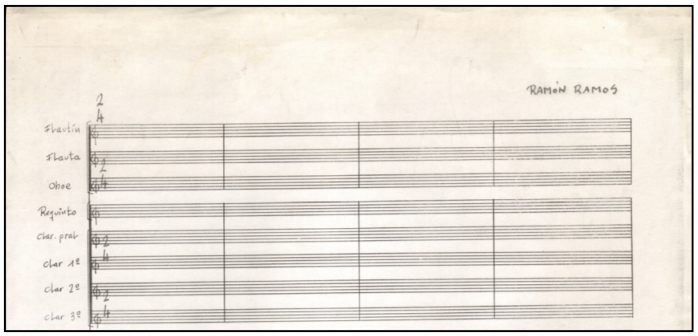
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]

TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]

ENCARGO:

DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]

PARTITURA

ÍNCIPIT:

PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. [Consulta: 2016/IX/24]. Material añadido al ***Archivo Digital***. (*ver Notas)
	FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*: Papel. Vertical. 42x29,7cm. Hojas sueltas. Sin portada. 1 hoja A4 con una nota sobre la instrumentación. 31 páginas de partitura manuscrita a lápiz sobre plantilla. (*ver Notas)

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS:

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?:	**SI**	FECHA: 2016/IX/24	¿PARTICHELAS?: NO

APARECE REGISTRADA EN:
No está registrada en la SGAE.

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

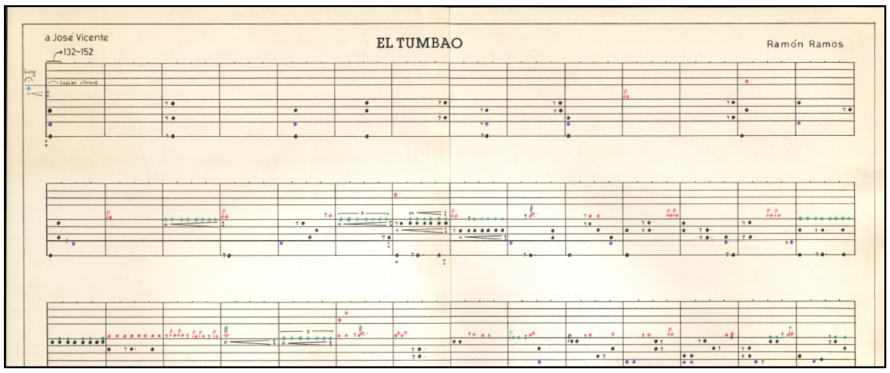
INTERPRETACIÓN
ESTRENO:
OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:
GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]
NOTAS
¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.** RECONOCIMIENTOS: LA OBRA ES CITADA EN: (FONTCUBERTA, 2006: 11; OLTRA, 2013d: 186). NOTAS: -(*) La partitura hallada en el fondo de archivo personal del autor no tiene portada, y no presenta ningún texto o indicación que la identifique: sin título, ni autor, ni fecha de composición, ni rúbrica final. La parte de la percusión se encuentra simplemente esbozada. Sin embargo, por la caligrafía, no se duda de la autoría de Ramón Ramos, y tras ser analizada se llega a la firme conclusión de que se trata de una marcha mora, dilucidándose de que se trata de la obra ***Lumo***, datada en 1992 según viene recogida en el catálogo del trabajo de investigación fin de carrera de Fontcuberta (2006: 11).
ANÁLISIS
LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **EL TUMBAO** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **59**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1993 / II / 5** (*ver Notas)	LUGAR DE COMPOSICIÓN: ALGINET - VALENCIA (ESPAÑA)
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
PLANTILLA: 1 Percusionista con set de 14 instrumentos {= 2 log drums (o wood blocks), 3 chinese opera gongs, lámina (thunder sheet), 2 bongós, chinese tom, 3 tom-toms, bombo, bombo a pedal (bombo de jazz)}.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: A SOLO
DURACIÓN TOTAL (aproximada): 10'	
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]	
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]	
ENCARGO: Escrita para José Vicente Pérez (percusionista), conocido también como Josep Vicent.	
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: *a José Vicente*	

PARTITURA

ÍNCIPIT:

PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. [Consulta: 2015/VIII/22]. Material añadido al ***Archivo Digital***. (**ver Notas) FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*: Papel. Horizontal. 40,45x29,3cm. Hojas sueltas. Sin portada. 1 hoja A4 manuscrita de notas a la interpretación, y 1 hoja manuscrita de patrones rítmicos. 6 páginas de partitura manuscrita a tinta de colores.
LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. Copia. [Consulta: 2015/VIII/22]. Material añadido al ***Archivo Digital***. (**ver Notas)	

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: 2015/VIII/22	¿PARTICHELAS?: -

APARECE REGISTRADA EN:
Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) [Código SGAE: 2.534.557]

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN

ESTRENO: **-1993/V/9**. José Vicente Pérez Ripoll, percusión. (Valencia). XV ENSEMS. Palau de la Música de València, sala Rodrigo. *[Fuentes:* (ENSEMS, 1993a; RUVIRA, 2004: 148; Centro Documental Palau de la Música de València [Consultas: 2013/VI/11 - *ANEXO A.6.2.1.* y 2016/VI/2 - *ANEXO A.6.2.2.*])*]*.

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:

-1993/VI/29. Josep-Vicent Pérez Ripoll, percusión. (Valencia). Homenatge de La Forest d'Arana a Joan Brossa. Café Lisboa. *[Fuente:* (FOREST D'ARANA, 2011: en línea)*]*.

-1995/X/7. Javier Eguillor Valera, percusión. (Valencia). Concierto del Ensemble de percusión del Conservatorio Superior "Oscar Esplá" de Alicante. Palau de la Música de València, sala Rodrigo. *[Fuente:* (Centro Documental Palau de la Música de València [Consulta: 2016/VI/2 - *ANEXO A.6.2.2.*])*]*.

-2009/XII/17. Joan Pons, percusión. (Valencia). Concierto de percusión. Club Diario Levante. *[Fuente:* (GÓMEZ, 2009: en línea)*]*.

-2012/VI/5. Jordi Simó Martín, percusión. (Valencia). Homenaje a Ramón Ramos. Club Diario Levante. *[Fuente:* (GALIANA, 2012a: en línea)*]*.

-2012/VII/18. Carles Salvador, percusión. (Valencia). Festival de percusión. Plaza del Ayuntamiento. *[Fuente:* (SALVADOR, 2012: en línea)*]*.

-2014/VI/1. Jordi Simó Martín, percusión. (Alginet, Valencia). Homenatge al compositor Ramón Ramos. Teatre Modern d'Alginet. *[Fuente:* (AJUNTAMENT D'ALGINET, 2014: 2)*]*.

-2015/VII/4. Jordi Climent, percusión. (Jávea, Alicante). I Festival Internacional de Música "Vila de Xàbia". Riurau d'Arnauda. *[Fuente:* (JÁVEA.COM, 2015: en línea)*]*.

GRABACIONES: **-RAMOS, Ramón**. "El tumbao". En: *José Vicente Pérez* [Grabación sonora]: *1993 mayo 9*. Valencia: [s.e.] del fondo de archivo del IVM: R. 5544. 1993. [Consulta: 2013/IV/9]. CD-pista 5. Grabación en directo del concierto del 1993/V/9, XV ENSEMS. Grabación de RNE para el IVM.

-VICENTE, José. (1994). *José Vicente* [Grabación sonora]: *Percusión fin de siglo*. Veenendaal: Willibrodr Classics. WCCD 60653195-2. CD-pista 5, Ramón Ramos, El Tumbao. (*ver Notas)

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (1º** y **3º).**

RECONOCIMIENTOS:

LA OBRA ES CITADA EN:

(RUVIRA, 2002: 46; RUVIRA, 2004: 148; FONTCUBERTA, 2006: 9; RUVIRA, 2006: 333; OLTRA, 2013c: 24; OLTRA, 2013d: 187; GALIANA, 2014: 271; LOZANO, 2014: 111, 123, 125-6, 131, 133).

NOTAS:

-(*) Datada erróneamente en 1992 según Vicente (1994: CD librito) y también en Gómez (2009: en línea).

-(**) Existen diferencias entre la partitura original y la copia hallada ambas en el fondo de archivo del autor. La copia presenta un final suplementario, añadiendo 59 compases a la original, acabando en dinámica fuerte, mientras que la original lo hace en un *perdendosi*. Ambas están fechadas el mismo día.

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **TOUCHÉ** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **60**

FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1994 / IV / 11**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: ALGINET - VALENCIA (ESPAÑA)

ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).

PLANTILLA: Piano.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: A SOLO

DURACIÓN TOTAL (aproximada): 6'19"

MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]

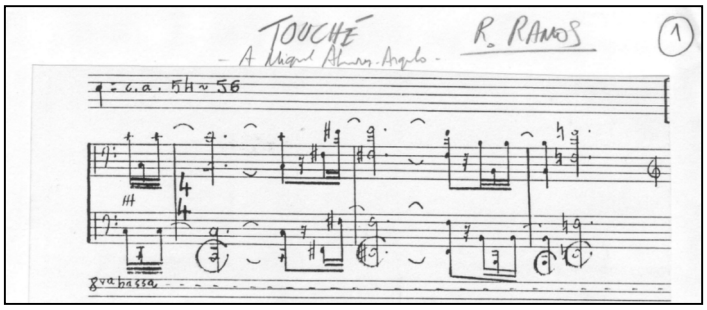
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]

ENCARGO: Del pianista Miguel Álvarez-Argudo.

DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: *A Miguel Álvarez-Argudo*

PARTITURA

ÍNCIPIT:



PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Fondo de archivo personal de Miguel Álvarez-Argudo. [Consulta: 2016/VIII/16]. Varias copias diferentes. Materiales añadidos al ***Archivo Digital***.

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: 2016/VIII/16	¿PARTICHELAS?: -

APARECE REGISTRADA EN:
Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) [Código SGAE: 2.647.399]

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN

ESTRENO:

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:
-**2006/V/18**. Ananda Sukarlan, piano. (Valencia). XXVIII ENSEMS. Teatro Talía. *[Fuente:* (ENSEMS, 2006: 55, 60)*]*.

GRABACIONES:
-**ÁLVAREZ-ARGUDO, Miguel**. (1996). *Miguel Álvarez-Argudo, Piano* [Grabación sonora]: *M.* Barcelona: Àudiovisuals de Sarrià. Fundació Música Contemporània, vol. 5.
-**RAMOS, Ramón**. "Touché". En: *Ananda Sukarlan* [Grabación sonora]: *2006 mayo 18.* Valencia: [s.e.] del fondo de archivo del IVM: R. 7837/1-2. 2006. [Consulta: 2013/IV/3]. Doble

CD. CD1-pista 3. Grabación en directo del concierto del 2006/V/18, XXVIII ENSEMS.

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (1º** y **3º).** (*ver Notas)
RECONOCIMIENTOS:
LA OBRA ES CITADA EN:
(RUVIRA, 2002: 46; FONTCUBERTA, 2006: 7; RUVIRA, 2006: 333; ÁLVAREZ-ARGUDO, 2007: 45; OLTRA, 2007: 10; OLTRA, 2012: 10; OLTRA, 2013a: 9; OLTRA, 2013c: 24; OLTRA, 2013d: 192; LOZANO, 2014: 123, 125-6; ÁLVAREZ-ARGUDO, 2016: 41, 51, 57).
NOTAS:
-(*) Los *Catálogos R.R.* recogen erróneamente el año 1995 como año de composición, sin embargo la partitura está datada el 11 de abril de 1994.

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTORES: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA – GREGORIO JIMÉNEZ PAYÁ			
OBRA			
TÍTULO: **[SIN TÍTULO]** (*ver Notas) OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO:			CATÁLOGO H.O. nº: **61**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **[1994]** (*ver Notas)	LUGAR DE COMPOSICIÓN: [ALICANTE (ESPAÑA)]		
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).			
PLANTILLA: Piano a cuatro manos.			GÉNERO: CAMERÍSTICO: DÚO
DURACIÓN TOTAL (aproximada):			
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]			
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]			
ENCARGO: [Sin encargo]			
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*:			
PARTITURA			
ÍNCIPIT: [No localizada hasta la fecha]			
PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: [No localizada hasta la fecha]		
	FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:		
LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS:			
¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?:	**NO** (**ver Notas)	FECHA:	¿PARTICHELAS?:
APARECE REGISTRADA EN: No está registrada en la SGAE.			
EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]			
INTERPRETACIÓN			
ESTRENO: No ha sido estrenada hasta la fecha.			
OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:			
GRABACIONES: No existen hasta la fecha.			
NOTAS			
¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.** RECONOCIMIENTOS: LA OBRA ES CITADA EN: (OLTRA, 2013d: 188). NOTAS: -(*) Obra compuesta conjuntamente por Ramón Ramos y Gregorio Jiménez para pasar el rato en las horas muertas entre las clases y tutorías en el *Conservatorio Superior de Música "Oscar Esplà" de Alicante*. Lo único que se sabe sobre la obra es lo narrado por Gregorio Jiménez acerca del sistema compositivo utilizado en ella obra, consistente en que cada uno componía libremente su parte, con el único factor en común del compás en 5/8, y que luego, cada uno con su propia			

parte, la interpretaban juntos en un piano a cuatro manos. *[Fuente:* conversación con Gregorio Jiménez. 15-2-2013*.]*.
-(**) La partitura del autor se encuentra ilocalizable.

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **EN UN VASTO DOMINIO**
OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]

CATÁLOGO H.O. nº: **62**

FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1995 / III / 24**

LUGAR DE COMPOSICIÓN: ALGINET - VALENCIA (ESPAÑA)

ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).

PLANTILLA: Banda sinfónica: Flautín. Flautas. Oboes. Requinto. Clarinete solista. Clarinetes 1º. Clarinetes 2º. Clarinetes 3º. Clarinete bajo. Saxofones altos. Saxofones tenores. Saxofón barítono. Fagot. 4 Trompas (Fa). 4 Trompetas (Sib). 3 Trombones. Fliscornos. Bombardinos. Tubas. 4 Timbales cromáticos. Percusión 1 {=vibráfono, tam-tam, bombo piccolo, caja}. Percusión 2 {=marimba, tam-tam, 4 timbaletas, campanas tubulares}. Percusión 3 {=bombo, thunder sheet}. Percusión 4 {=caja, 4 temple-blocks, xilófono, eolifón}.

GÉNERO: SINFÓNICO: BANDA DE MÚSICA

DURACIÓN TOTAL (aproximada): 8'51"

MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]

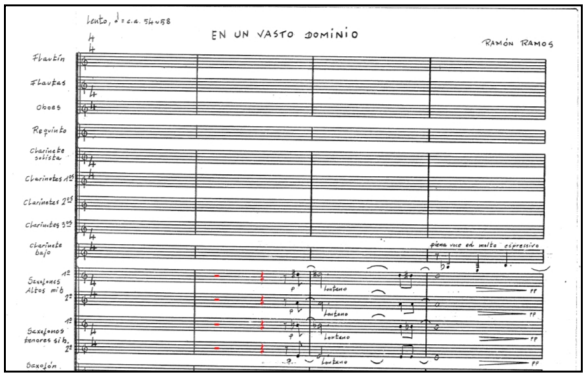
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [Inspirado en el poemario *En un vasto dominio* de Vicente Aleixandre.]

ENCARGO:

DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]

PARTITURA

ÍNCIPIT:



PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL

LOCALIZACIÓN: Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. [Consulta: 2016/XII/18]. (*ver Notas)

FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Fondo de archivo de la Banda de la Unió Artística Musical de Villamarxant. Francisco José Valero García. [Consulta: 2013/III/14].
-Fondo de archivo personal de Carlos Fontcuberta. [Consulta: 2013/III/25]. Material añadido al ***Archivo Digital***. (*ver Notas)

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?:	**SI**	FECHA: 2013/III/30	¿PARTICHELAS?: NO. Localizables en el fondo de archivo personal del Autor.

APARECE REGISTRADA EN:
Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) [Código SGAE: 2.841.295]

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN

ESTRENO:
-1995/[VII]/¿?. Banda de la Unió Artística Musical de Vilamarxant; Julio Martínez García, director. (Valencia). Certamen Internacional de Bandas de Música Ciudad de Valencia, Tercera sección. (Obtuvo el 2º Premio). *[Fuente:* (CIBM-VALENCIA, [s.f.]: en línea)*]*.

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:
-1998/II/28. Banda sinfónica de la Societat Artístico-Musical de Picassent; Andrés Valero-Castells, director. (Torrent, Valencia). Auditorio de Torrent. *[Fuente:* (SOCIETAT ARTÍSTICO-MUSICAL, 2001: CD librito)*]*.
-2014/V/17. Banda Sinfónica de la Sociedad Musical "La Artística" de Buñol; Andrés Valero-Castells, director. (Valencia). XXXVI ENSEMS. Teatro Principal. *[Fuentes:* (ENSEMS, 2014: 58, 62; IVM, 2014: en línea)*]*.

GRABACIONES:
-**RAMOS, Ramón**. (1995a). *En un vasto dominio* [Grabación sonora]. Unió Artística Musical de Vilamarxant, Julio Martínez García, director. [En línea]. Valencia: Fonoteca virtual del CIBM. [Base de datos]. Nº CD 9501-Pista 02. [Consulta: 27/II/2013]. Disponible en: <http://fonoteca.cibm-valencia.com/detalles-cd.aspx?idInterpretacion=1360>.
-SOCIETAT ARTÍSTICO-MUSICAL PICASSENT. (2001). *Societat Artístico-Musical Picassent, Banda Simfònica* [Grabación sonora]: *Andrés Valero-Castells director. 1998-1999*. Valencia: m.l. projectes i edicions nusicals. Doble CD. CD1-pista 3, Ramón Ramos, En un vast domini. D.L.: V498-2001.

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (1º** y **3º).** El año que se refleja en ambos *Catálogos R.R.*, 1992, está equivocado. La partitura está datada en 1995/III/24.
RECONOCIMIENTOS:
LA OBRA ES CITADA EN: (RUVIRA, 2002: 46; FONTCUBERTA, 2006: 11; RUVIRA, 2006: 333; OLTRA, 2013d: 189-90; ENSEMS, 2014: 58, 62; LOZANO, 2014: 125-6, 133).
NOTAS:
-En Fontcuberta (2006: 11) la obra aparece erróneamente datada en 1992.
-(*) La copia de Fontcuberta perteneció a Ramón Ramos. En ella existen escritas en tinta roja algunas correcciones sobre la partitura, según asegura Carlos Fontcuberta, del propio Ramón Ramos, que deberían tenerse en cuenta, ya que en el original no aparecen.

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA			
OBRA			
TÍTULO: **EXHÁGISTOS** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO:			CATÁLOGO H.O. nº: **63**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **[1995¿?]** (*ver Notas)	LUGAR DE COMPOSICIÓN:		
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).			
PLANTILLA: Flautín {mut. Flauta (Sol)}. Clarinete bajo. Trompa. Trombón. Clavicémbalo. 2 Percusionistas {*por detallar*}. Viola. Violonchelo.			GÉNERO: CAMERÍSTICO: GRUPO (9)
DURACIÓN TOTAL (aproximada):			
MOVIMIENTOS:			
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES:			
ENCARGO:			
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*:			
PARTITURA			
ÍNCIPIT: [No localizada hasta la fecha]			
PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: [No localizada hasta la fecha]		
	FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:		
LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS:			
¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?:	**NO** (**ver Notas)	FECHA:	¿PARTICHELAS?:
APARECE REGISTRADA EN: No registrada en la SGAE.			
EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]			
INTERPRETACIÓN			
ESTRENO:			
OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:			
GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]			
NOTAS			
¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (1º** y **3º).** RECONOCIMIENTOS: LA OBRA ES CITADA EN: (FONTCUBERTA, 2006: 9; OLTRA, 2013d: 191; LOZANO, 2014: 127). NOTAS: -(*) Datada en 1994 según Fontcuberta (2006: 9). Datada en 1995 en los *Catálogos R.R.*. -(**) La partitura del autor se encuentra ilocalizable.			
ANÁLISIS			
LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]			

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **LE PAPILLON D'ISOLDE** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **64**

FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1996 / I / 18**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: ALGINET - VALENCIA (ESPAÑA)

ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).

PLANTILLA: Guitarra.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: A SOLO

DURACIÓN TOTAL (aproximada): 25"

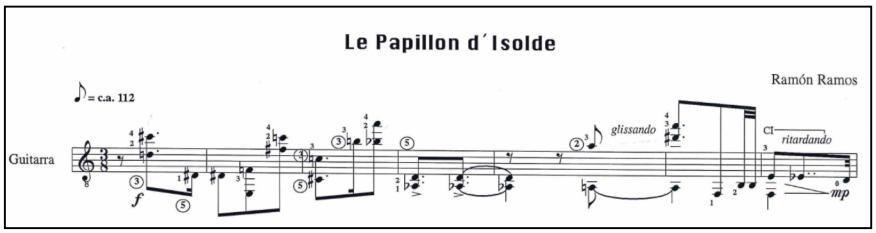
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]

TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]

ENCARGO: Escrita para Manuel Ruano.

DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]

PARTITURA

ÍNCIPIT:

PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: No localizada hasta la fecha. Sí se ha localizado una impresión digital hecha a partir del archivo informático original de la partitura (en el fondo de archivo personal de Vicente Cuadrado Sáez), pero no el archivo informático en sí. FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*: Digital. Horizontal. 29,69x21cm. 1 hoja de partitura a ordenador. (*ver Notas)

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Fondo de archivo personal de Vicente Cuadrado Sáez. [Consulta: 2016/XII/24]. La copia impresa le fue facilitada por el mismo Ramón Ramos. Material añadido al ***Archivo Digital***.

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: 2016/XII/24	¿PARTICHELAS?: -

APARECE REGISTRADA EN:
No registrada en la SGAE.

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN

ESTRENO: **-2000/I/17**. Vicente Cuadrado Sáez, guitarra. (Valencia). Conferencia-concierto sobre Ramón Ramos. Club Diario Levante. *[Fuentes:* (GALIANA, 2000: 71; GALIANA, 2014: 137-138)*]*.

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:

GRABACIONES: **-**Fondo de archivo personal de Gregorio Jiménez. Grabación en directo del estreno, durante la conferencia de Ramón Ramos *"Del manual serial al tratado de la expresión estructurada"*. 2000/I/17.

NOTAS
¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.** RECONOCIMIENTOS: LA OBRA ES CITADA EN: (GALIANA, 2000: 71; GALIANA, 2014: 138). NOTAS: -(*) La descripción de su formato está tomada a partir de la copia impresa de Vicente Cuadrado Sáez.
ANÁLISIS
LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

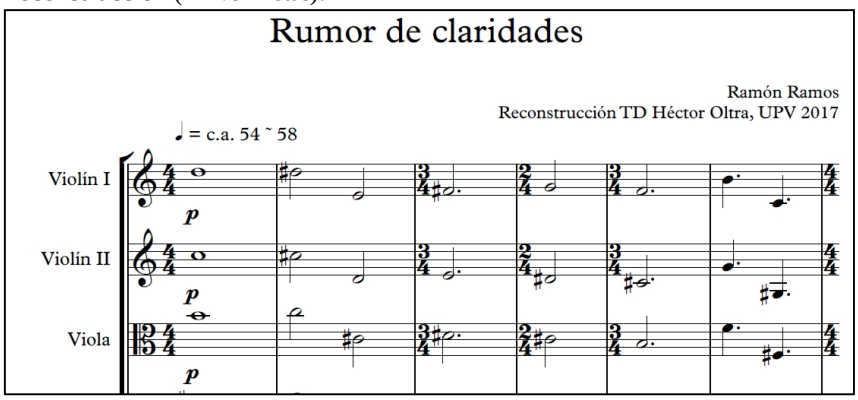
AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA			
OBRA			
TÍTULO: **PURPLE DANCE (OMAGGIO)** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO:			CATÁLOGO H.O. nº: **65**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **[1996¿?]** (*ver Notas)	LUGAR DE COMPOSICIÓN:		
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).			
PLANTILLA: Flauta (Sol). Clarinete bajo. 1 Percusionista {=vibráfono, marimba}. Guitarra. Violonchelo.			GÉNERO: CAMERÍSTICO: QUINTETO
DURACIÓN TOTAL (aproximada):			
MOVIMIENTOS:			
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES:			
ENCARGO:			
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*:			
PARTITURA			
ÍNCIPIT: [No localizada hasta la fecha]			
PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: [No localizada hasta la fecha] FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:		
LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS:			
¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?:	**NO** (**ver Notas)	FECHA:	¿PARTICHELAS?:
APARECE REGISTRADA EN: No registrada en la SGAE.			
EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]			
INTERPRETACIÓN			
ESTRENO:			
OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:			
GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]			
NOTAS			
¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (1º y 3º).** RECONOCIMIENTOS: LA OBRA ES CITADA EN: (FONTCUBERTA, 2006: 9; OLTRA, 2013d: 193; LOZANO, 2014: 127). NOTAS: -(*) Datada en 1995 según Fontcuberta (2006: 9), y en 1996 en los *Catálogos R.R.*. -(**) La partitura del autor se encuentra ilocalizable.			
ANÁLISIS			
LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]			

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **RUMOR DE CLARIDADES** (*ver Notas) OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: **REMOR DE CLARIDADES**	CATÁLOGO H.O. nº: **66**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1997 / I / 12** (**ver Notas)	LUGAR DE COMPOSICIÓN:
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
PLANTILLA: Orquesta de cuerdas.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: ORQUESTA DE CUERDAS
DURACIÓN TOTAL (aproximada): 15'00"	
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]	
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]	
ENCARGO:	
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*:	

PARTITURA

ÍNCIPIT: Reconstrucción (***ver Notas):

PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: No localizada hasta la fecha. La partitura se ha reconstruido a partir de las partichelas originales sí halladas en el fondo de archivo personal **Ramos-Bosch** del autor. (***ver Notas) FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS:

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?:	**SI** (***ver Notas)	FECHA: Oltra, reconstrucción: 2017/II/22	¿PARTICHELAS?: SI

APARECE REGISTRADA EN:
Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) [Código SGAE: 3.288.443]

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN

ESTRENO:
-1997/I/30. Collegium Instrumentale; Francesc Cabrelles, director. (Valencia). Serie de Cámara (VIII). Palau de la Música de València, sala Rodrigo. *[Fuente:* (PALAU DE LA MÚSICA, 1997: [s.p.]; Centro Documental Palau de la Música de València [Consulta: 2016/VI/2 - *ANEXO A.6.2.2.*])*]*. (****ver Notas)

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:
-1998/IV/26. Collegium Instrumentale; Vicent Balaguer, director. (Valencia). XX ENSEMS. IVAM, Centre del Carme. *[Fuentes:* (ENSEMS, 1998: 84; RUVIRA, 2004: 161; GALIANA, 2016: 319-20)*]*. (*****ver Notas)

GRABACIONES:
-RAMOS, Ramón. "Rumor de claridades". En: *Collegium Instrumentale* [Grabación sonora]: *1998 abril 26*. Valencia: [s.e.] del fondo de archivo del IVM: R. 5554. 1998. [Consulta: 2013/IV/3]. CD-pista 1. Grabación en directo del concierto del 1998/IV/26, XIX ENSEMS.

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.**
RECONOCIMIENTOS:
LA OBRA ES CITADA EN:
(RUVIRA, 2002: 46; RUVIRA, 2004: 161; FONTCUBERTA, 2006: 10; RUVIRA, 2006: 333; OLTRA, 2013d: 197; GALIANA, 2016: 319-20).
NOTAS:
-(*) Existe otra pieza homónima, pero en idioma valenciano, del año 2005, para otra formación instrumental distinta: ***Remor de claredats*** (2005) [*H.O.* nº 85], y que no tiene musicalmente nada que ver con la presente.
-(**) A pesar de la datación en 1987 señalada según ENSEMS (1998: 84), Ruvira (2004: 161), INAEM (2012: en línea), Galiana (2016: 319-20) y en las notas al programa del propio Ramón Ramos en ENSEMS (1998: 84) declarando que la obra fue "escrita a finales de 1987", las actuales investigaciones (entrevista con Salvador Sebastiá López) han revelado la correcta fecha de composición de la obra, que es la que se recoge en la presente ficha de catalogación.
-(***) La partitura general de la obra ha sido reconstruida especialmente para la presente Tesis Doctoral por el doctorando, a partir de las partichelas sí halladas en el fondo de archivo personal del compositor, al no haber sido posible localizar por el momento la partitura original o una copia de la misma.
-(****) El estreno de la obra es datado erróneamente en 1998 en ENSEMS (1998: 84) e INAEM (2012: en línea).
-(*****) Según RUVIRA (2004: 161) el director fue George Mustea, pero según la crónica del concierto de Galiana (2016: 319-20) el director fue Vicent Balaguer, a quien el artículo trata con un claro protagonismo. Decido dar más crédito a la crónica periodística.

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **TÉTRADE** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **67**

FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1997 / VII / 1**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: [No consta en partitura] [ALGINET - VALENCIA (ESPAÑA)]

ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).

PLANTILLA: Electrónica/cinta (*ver Notas) y 4 grupos instrumentales: /1º: Flautín. Flauta. Oboe. Contrafagot {mut. Fagot}. 1 Percusionista. /2º: Trompa. Trompeta. Tuba. 1 Percusionista. /3º: 4 Clarinetes bajos. 1 Percusionista. /4º: Trompa. Trompeta. Trombón. 1 Percusionista.

GÉNERO: CAMERÍSTICO: MULTI-GRUPOS (5+4+5+4)

Los instrumentistas de viento hacen uso a su vez de varios efectos de percusión: lámina fina de madera, papel celofán, kalimba grave, agua, watherphon, rainmaker, piedras entrechocadas, temple-blocks graves, triángulo, cortinas de metal y cristal, copas de cristal.

Los percusionista tienen: timbal, bombo, tam-tam, set-up parches (2 bongos, 2 congas, 2 tom-toms), thunder, gong de ópera chino, marimba o vibráfono, simantra de madera, rainmaker, gong tailandés, sixen.

DURACIÓN TOTAL (aproximada): 22'05"

MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]

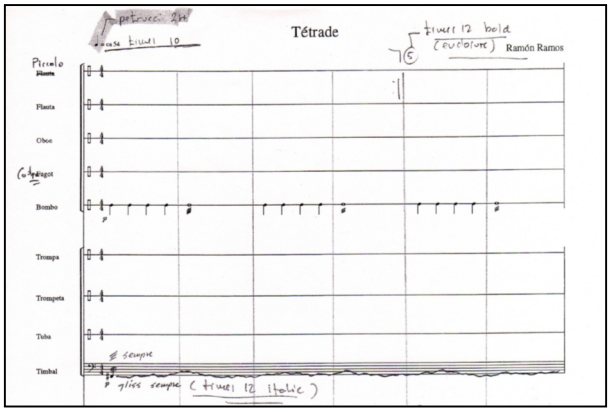
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: Contiene versos recitados de poemas de Ausias March. Grabación del sonido de las olas del mar.

ENCARGO: Escrita a petición de Josep Vicent.

DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]

PARTITURA

ÍNCIPIT:



PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Fondo de archivo del Grup Instrumental de València. Joan Cerveró. [Consulta: 2013/I/24]. Material añadido al ***Archivo Digital***.

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: 2013/II/4	¿PARTICHELAS?: NO. Localizables en el fondo de archivo personal del Autor.

APARECE REGISTRADA EN:
Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) [Código SGAE: 3.491.889]

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN

ESTRENO: **-1997/VII/19**. Ensemble Nits de la Mediterrània; Percussions d'Amsterdam; José Vicente, director. (Altea, Alicante). II Festival Nits de la Mediterrània. Auditori de l'Aigua. *[Fuente:* (INAEM, 2012: en línea)*]*.

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:
-1997/VII/20. Ensemble Nits de la Mediterrània; Percussions d'Amsterdam; José Vicente, director. (Valencia). Serenates Musicals 1997. Claustre de la Universitat de València. *[Fuente:* (SERENATES MUSICALS, 1997: díptico)*]*.
-2001/IX/14. Grup Instrumental de València; Joan Cerveró, director. (Valencia). Bienal de Valencia. Jardín Botánico. *[Fuente:* (BIENAL, 2001: 4)*]*.
-2002/V/14. Grup Instrumental de València; Joan Cerveró, director. (Madrid). Música para el Tercer Milenio. Sala de Cámara del Auditorio Nacional de Música. *[Fuente:* (RADIO CLÁSICA, 2004a: 65)*]*.

GRABACIONES:
-***Música viva***. José Iges. Fondo de archivo de RNE Radio Clásica, 2004/IV/12. Grabación en directo del concierto 2002/V/14. [Sin editar]. *[Fuente:* (RADIO CLÁSICA, 2004a: 65)*]*.

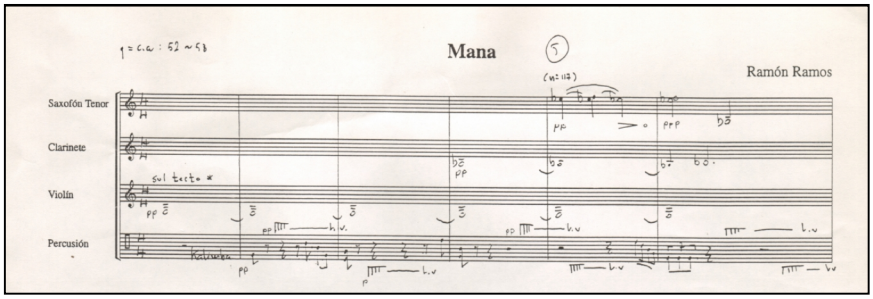
NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (3º).**
RECONOCIMIENTOS:
LA OBRA ES CITADA EN:
(RUVIRA, 2002: 46; FONTCUBERTA, 2006: 9; RUVIRA, 2006: 333; OLTRA, 2013c: 24; OLTRA, 2013d: 194-5; LOZANO, 2014: 123-4, 127).
NOTAS:
-(*) El empleo de la electrónica se resume en la reproducción previa al inicio de la obra, mientras el público se acomoda, de una grabación del sonido del mar.

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

LA OBRA ES OBJETO DE UN ESPECIAL ANÁLISIS EXHAUSTIVO EN EL PLANO ANALÍTICO Y ESTÉTICO MUSICAL DE LA PRESENTE TESIS DOCTORAL: CAPÍTULO 4.

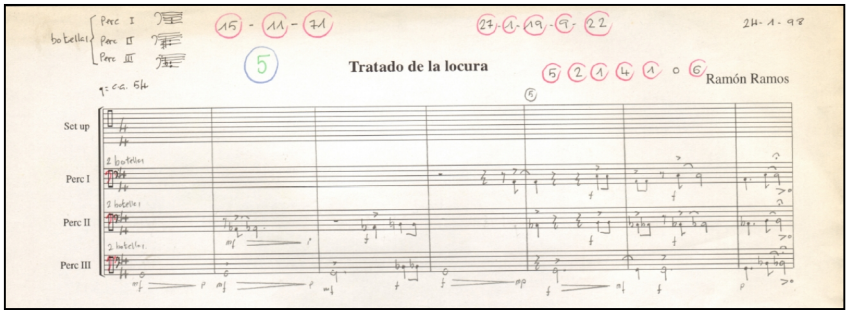
AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA		
OBRA		
TÍTULO: **MANA** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]		CATÁLOGO H.O. nº: **68**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1997 / IX / 17**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: [No consta en partitura]	
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).		
PLANTILLA: Saxofón tenor (Sib). Clarinete (Sib). Violín. 1 Percusionista {= 2 cortinas de metal, 2 cajitas de cerillas, kalimba, 2 bongós, 2 congas, 2 tom-toms, bombo, tam-tam, 2 gongs de ópera chinos, 3 log drums, simantra de madera, papel celofán, objeto de vidrio/cristal}.		GÉNERO: CAMERÍSTICO: CUARTETO
DURACIÓN TOTAL (aproximada):		
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]		
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea] Inspirada en la civilización, música y ritmos de la Polinesia (África).		
ENCARGO: Del saxofonista Sixto Manuel Herrero Rodes para el XI Congreso Mundial de Saxofón 1997 (Valencia), aunque no la terminó a tiempo y no se pudo llevar a cabo. *[Fuentes:* Conversaciones con Sixto Manuel Herrero Rodes y Alfonso Lozano López*]*.		
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]		
PARTITURA		
ÍNCIPIT:		
PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: [No localizada hasta la fecha]	
	FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:	
LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Fondo de archivo de Jordi Simó Martín. [Consulta: 2016/IX/24]. Material añadido al ***Archivo Digital***. Aporta partitura. -Fondo de archivo de Alfonso Lozano López. [Consulta: 2016/XII/29]. Material añadido al ***Archivo Digital***. Aporta portada y notas.		
¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: Simó: 2016/IX/24; Lozano: 2016/XII/29.	¿PARTICHELAS?: NO
APARECE REGISTRADA EN: No registrada en la SGAE.		
EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]		

INTERPRETACIÓN
ESTRENO: **-1999/V/26**. Ensemble Takloy; Alfonso Lozano López, saxofón y director; Genti Dollani, clarinete; Mariena Sata, violín; Mathieu Ben Hassen, percusión. (Burdeos, Francia). Concurso de Música de Cámara Contemporánea en el Conservatorio regional de Burdeos (como obra libre). Auditorio Jaques Thibaud. *[Fuente:* Entrevista a Alfonso Lozano López*]*.
OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:
GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]
NOTAS
¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (3º).** RECONOCIMIENTOS: LA OBRA ES CITADA EN: (FONTCUBERTA, 2006: 9; OLTRA, 2013d: 196; LOZANO, 2014: 127). NOTAS:
ANÁLISIS
LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **TRATADO DE LA LOCURA** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **69**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1998 / II / 12 – 1998 / I / 24**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: [No consta en partitura]
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
PLANTILLA: 4 Percusionistas (3 + solista) {= Solista: watherphone, talking drum + set up= 2 timbales, 3 maderas graves, 3 maderas agudas, *cimantre*, 3 gongs de ópera chinos, gong chino grave, plancha de trueno pequeña, bombo, 2 tom-toms, 2 congas 2 bongós, bombo a pedal, 3 cortinas (madera, metal, cristal); I: 2 botellas sopladas afinadas, marimba, vibráfono, 7 campanas budistas grandes, cortina de cristal; II: 2 botellas sopladas afinadas, marimba, vibráfono, 5 tubos de cobre, cortina de metal; III: 2 botellas sopladas afinadas, marimba, vibráfono, 7 Thai gongs, glockenspiel, cortina de madera}.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: CUARTETO Y SOLISTA
DURACIÓN TOTAL (aproximada):	
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]	
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]	
ENCARGO: Escrita para Josep Vicent y Amores, es un encargo de la *National Academy of Music* de Australia. *[Fuente:* PALAU DE LA MÚSICA, 1998: [s.p.])*]*.	
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]	

PARTITURA

ÍNCIPIT:

PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. [Consulta: 2015/VIII/22]. Material añadido al ***Archivo Digital***. FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*: Papel. Horizontal. 29,6x21cm. Hojas sueltas. Portada en hoja plegada a modo de carpeta, con título y autor. Interior de la portada con notas a la interpretación (borrador de apuntes, no riguroso). Portada interior con título y autor. 35 páginas de partitura manuscrita a lápiz, tinta y ordenador, las dos últimas numeradas como 34a y 35a, y 2 páginas suplementarias de partitura manuscrita, numeradas como 34b y 35b. 1 folio con una tabla numérica.
LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS:	

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?:	**SI**	FECHA: 2015/VIII/22	¿PARTICHELAS?: NO. Partes disponibles en el fondo de archivo del autor.

APARECE REGISTRADA EN:
Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) [Código SGAE: 3.750.976]

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN

ESTRENO: **-1998/III/12**. "Amores" grupo de percusión; José Vicente, percusión. (Valencia). Ciclo de percusión (I). Palau de la Música de València, sala Rodrigo. *[Fuentes:* (PALAU DE LA MÚSICA, 1998: [s.p.]; Centro Documental Palau de la Música de València [Consultas: 2013/VI/11 - *ANEXO A.6.2.1.* y 2016/VI/2 - *ANEXO A.6.2.2.*]; GALIANA, 2014: 118-119)*]*.

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS: **-1998/V/28**. The Interval Chamber; José Vicente, percusión. (Ámsterdam, Países Bajos). Ijsbreker Muziek Centrum. *[Fuente:* DOCE NOTAS, 1998: 37)*]*.

GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (3º).**
RECONOCIMIENTOS:
LA OBRA ES CITADA EN:
(RUVIRA, 2002: 46; FONTCUBERTA, 2006: 10; RUVIRA, 2006: 333; OLTRA, 2013d: 199; GALIANA, 2014: 118-119; LOZANO, 2014: 125, 127; GALIANA, 2016: 65-66).
NOTAS:

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **SGAEVARIUS** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **70**

FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1998 / IX**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: [No consta en partitura] [ALGINET- VALENCIA (ESPAÑA)]

ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).

PLANTILLA: Flauta. Oboe. Clarinete (Sib). Vibráfono. Violonchelo.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: QUINTETO

DURACIÓN TOTAL (aproximada): 2'30"

MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]

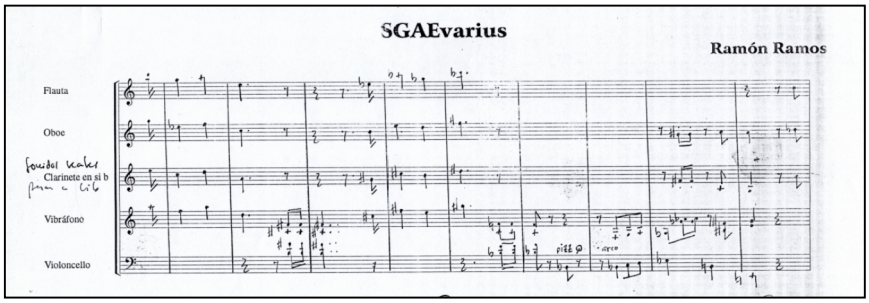
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]

ENCARGO: De la SGAE, para celebrar la inauguración de la sede valenciana de la SGAE. *[Fuente:* (DIARIO CRÍTICO CV, 2004: en línea)*]*.

Dedicatario *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]. [Es sabido que la obra está escrita y dedicada a la SGAE].

PARTITURA

ÍNCIPIT:



PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Fondo de archivo del Grup Instrumental de València. Joan Cerveró. [Consulta: 2013/I/24]. Material añadido al ***Archivo Digital***.
-Biblioteca de la Fundación Juan March. [Consulta: 2015/VII/26].

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: 2013/I/24	¿PARTICHELAS?: SI, pero incompletas. Localizables en el fondo de archivo personal del Autor.

APARECE REGISTRADA EN:
Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) [Código SGAE: 6.204.201]

EDICIÓN: **RAMOS, Ramón**. (2005b). *SGAEvarius* [Música impresa]: *Para Flauta, Oboe, Clarinete, Vibráfono y Violoncello*. Valencia: Piles. 10 pp y 5 partichelas. ISBN: 979-0-3505-0169-2.

INTERPRETACIÓN

ESTRENO: **-¿?/¿?/¿?**. Grup Instrumental de València. (Valencia). Inauguración de la sede de la SGAE en Valencia. Auditorio de la SGAE.

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:
-2004/IX/30. Isabel Vila, flauta; Manuel Pérez, oboe; Enrique Marín, clarinete; Jesús Salvador "Chapi", vibráfono; Mariano García, violonchelo. (Alicante). XX Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante "Entorno a Ramón Ramos". Casino de Alicante. *[Fuente:* (DIARIO CRÍTICO, 2004: en línea; RADIO CLÁSICA, 2004b: 88) (*ver Notas)*]*.
-2006/V/16. Grupo de cámara Illana: Vicent Gelós, flauta; Eduardo J. Sala, oboe; Joan Esteve, clarinete; Joaquín Canvies, vibráfono; Manuel Santapau, violonchelo. (Valencia). XXVIII ENSEMS. Teatro Talía. *[Fuente:* (ENSEMS, 2006: 41, 44)*]*.

GRABACIONES: **-RAMOS, Ramón**. "SGAEvarius". En: *Grup de cambra Illana* [Grabación sonora]: *2006 mayo 16*. Valencia: [s.e.] del fondo de archivo del IVM: R. 7833. 2006. [Consulta: 2013/IV/3]. CD-pista 1. Grabación en directo del concierto del 2006/V/16, XXVIII ENSEMS.

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (2º** y **3º).**
RECONOCIMIENTOS:
LA OBRA ES CITADA EN:
(RUVIRA, 2002: 46; FONTCUBERTA, 2006: 10; RUVIRA, 2006: 333; OLTRA, 2013c: 24; OLTRA, 2013d: 198; LOZANO, 2014: 123-4, 127, 129).
NOTAS:
-(*) Según Radio Clásica (2004b: 88) los intérpretes del concierto del día 2004/IX/30 fueron Isabel Vila, flauta; Manuel Pérez, oboe; [no figura], clarinete; Lluís Osca, vibráfono; Mariano García, violonchelo. Lo que no coincide 100% con Diario Crítico (2004: en línea).

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA			
OBRA			
TÍTULO: **TRES CUADROS DE PAUL KLEE** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO:			CATÁLOGO H.O. nº: **71**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **[1998]** (*ver Notas)	LUGAR DE COMPOSICIÓN:		
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).			
PLANTILLA: Orquesta sinfónica.			GÉNERO: SINFÓNICO: ORQUESTA SINFÓNICA
DURACIÓN TOTAL (aproximada):			
MOVIMIENTOS: 1º Aviso (advertencia) a los barcos. 2º Don Juan (último grado del amor). 3º Grupo de enajenados.			
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES:			
ENCARGO:			
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*:			
PARTITURA			
ÍNCIPIT: [No localizada hasta la fecha]			
PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: [No localizada hasta la fecha]		
	FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:		
LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS:			
¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?:	**NO** (**ver Notas)	FECHA:	¿PARTICHELAS?:
APARECE REGISTRADA EN: No registrada en la SGAE.			
EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]			
INTERPRETACIÓN			
ESTRENO:			
OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:			
GRABACIONES:			
NOTAS			
¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (3º).** RECONOCIMIENTOS: LA OBRA ES CITADA EN: (LOZANO, 2014: 127) NOTAS: -(*) La única referencia a la obra la encontramos en los ***Catálogos R.R.* (3º)**, y datada en 1998. -(**) La partitura del autor se encuentra ilocalizable.			
ANÁLISIS			
LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]			

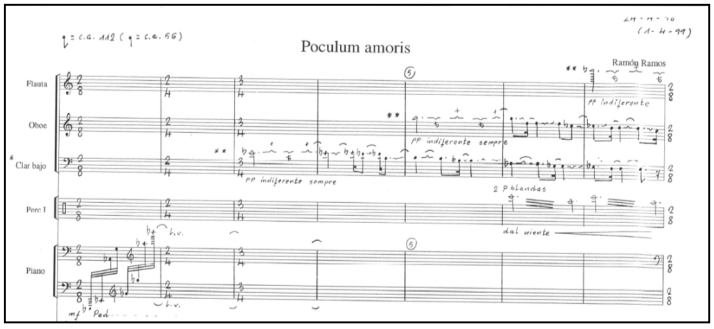
AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **POCULUM AMORIS** [GRUPO] (*ver Notas) OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **72**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **1999 / IX / 13 – 1999 / IV / 1**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: [No consta en partitura]
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
PLANTILLA: Flauta {+ 2 bolas de acero de Baoding}. Oboe {+ 2 bolas de acero de Baoding}. Clarinete bajo {+ 2 bolas de acero de Baoding}. Piano {+ 2 bolas de acero de Baoding}. Violín {+ 2 bolas de acero de Baoding}. Viola {+ 2 bolas de acero de Baoding}. Violonchelo. 2 Percusionistas {=2 sets iguales: 2 bongós, 2 congas, 2 toms, bombo, 3 maderas agudas, 3 maderas graves, 2 gongs de ópera chinos, tam-tam, plato chino grave, 4 metales, lámina de metal grande, cortina de metal, cortina de cristal. Los timbres han de ser diferentes en cada set-up de cada percusionista}.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: GRUPO (9)
DURACIÓN TOTAL (aproximada):	
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]	
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]	
ENCARGO: De José Vicente, para The Interval Chamber.	
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]	

PARTITURA

ÍNCIPIT:



PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Fondo de archivo personal del Autor. **Familia Ramos-Bosch**. No se encontró el manuscrito original. [Consulta: 2015/I/31]. Material añadido al ***Archivo Digital***.

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?:	**SI**	FECHA: 2015/I/31	¿PARTICHELAS?: NO. Localizables en el fondo de archivo personal del Autor.

APARECE REGISTRADA EN:
Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) [Código SGAE: 4.180.034]¿? (**ver Notas)

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha] (***ver Notas)

INTERPRETACIÓN

ESTRENO:
-1999/XI/27. The Interval Chamber; José Vicente, director. (Ámsterdam, Países Bajos). Concierto de folklore y nueva música de Cataluña. Stedelijk Museum. *[Fuente:* (STICHTING HUYGENS-FOKKER, [s.f.]: en línea)*]*.

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:
-1999/XI/30. The Interval Chamber; José Vicente, director. (Ámsterdam, Países Bajos). Concierto de folklore y nueva música de Cataluña. Muziekcentrum De IJsbreker. *[Fuente:* (STICHTING HUYGENS-FOKKER, [s.f.]: en línea)*]*.

GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (2º** y **3º).**
RECONOCIMIENTOS:
LA OBRA ES CITADA EN:
(RUVIRA, 2002: 46; FONTCUBERTA, 2006: 10; RUVIRA, 2006: 333; OLTRA, 2013d: 201; LOZANO, 2014: 111, 125, 127, 129).
NOTAS:
-(*) Existe una obra homónima de 2001, para orquesta sinfónica y coro mixto: ***Poculum amoris*** [sinfónica] ([2001]) [*H.O.* nº 75], y que no tiene musicalmente nada que ver con la presente.
-(**) En el registro de la SGAE no especifica si se trata de ***Poculum amoris*** [grupo] (1999) [*H.O.* nº 72] o de ***Poculum amoris*** [sinfónica] ([2001]) [*H.O.* nº 75].
-(***) Según el registro de la SGAE, sí está editada.

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA			
OBRA			
TÍTULO: **OFICCIUM LUSORUM** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO:			CATÁLOGO H.O. nº: **73**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **[1999]** (*ver Notas)	LUGAR DE COMPOSICIÓN:		
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).			
PLANTILLA: 3 Percusionistas.			GÉNERO: CAMERÍSTICO: TRÍO
DURACIÓN TOTAL (aproximada):			
MOVIMIENTOS:			
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES:			
ENCARGO:			
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*:			
PARTITURA			
ÍNCIPIT: [No localizada hasta la fecha]			
PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: [No localizada hasta la fecha]		
	FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:		
LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS:			
¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?:	**NO** (**ver Notas)	FECHA:	¿PARTICHELAS?:
APARECE REGISTRADA EN: No registrada en la SGAE.			
EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]			
INTERPRETACIÓN			
ESTRENO:			
OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:			
GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]			
NOTAS			
¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.** RECONOCIMIENTOS: LA OBRA ES CITADA EN: (RUVIRA, 2002: 46; FONTCUBERTA, 2006: 10; RUVIRA, 2006: 333; OLTRA, 2013d: 200; LOZANO, 2014: 125, 127). NOTAS: -(*) Datación en 1999 a partir de la bibliografía que cita la obra. -(**) La partitura del autor se encuentra ilocalizable.			
ANÁLISIS			
LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]			

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **RECUERDOS DEL CIELO**

OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULOS: **BATIR DE ALAS**

RUMOR DE BESOS

CATÁLOGO H.O. nº: **74**

FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **[2000¿?]** (*ver Notas)

LUGAR DE COMPOSICIÓN:

ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).

PLANTILLA: Flauta (Sol). Clarinete bajo. 1 Percusionista {=vibráfono, marimba}. Guitarra (o Celesta). Violonchelo.

GÉNERO: CAMERÍSTICO: QUINTETO

DURACIÓN TOTAL (aproximada): 10'00"

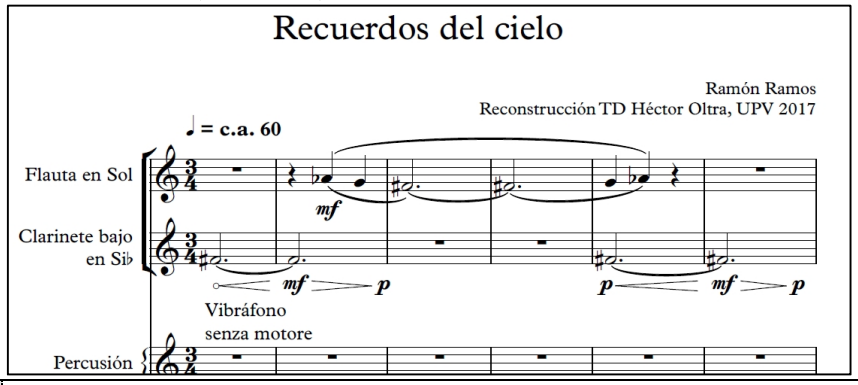
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]

TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]. [Inspirada en el segundo de los recuerdos del poema *Tres recuerdos del cielo* de Rafael Alberti, en memoria de Gustavo Adolfo Bécquer].

ENCARGO:

DEDICATARIO *(Inscripción literal)*:

PARTITURA

ÍNCIPIT: Reconstrucción (**ver Notas):

PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL

LOCALIZACIÓN: No localizada hasta la fecha.
La partitura se ha reconstruido a partir de las partichelas originales sí halladas en el fondo de archivo personal **Ramos-Bosch** del autor. (**ver Notas)

FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS:

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?:	**SI** (**ver Notas)	FECHA: Oltra, reconstrucción: 2017/II/22	¿PARTICHELAS?: SI

APARECE REGISTRADA EN:
Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) [Código SGAE: 4.299.507]

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN

ESTRENO:
-**2000/IV/8**. Grup Instrumental de València; Joan Cerveró, director. (Valencia).. Palau de la Música de València. *[Fuentes:* (INAEM, 2012: en línea; Centro Documental Palau de la Música de València [Consultas: 2013/VI/11 - *ANEXO A.6.2.1*. y 2016/VI/2 - *ANEXO A.6.2.2.*])*]*.

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:

GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **Si (2º).** El subtítulo aparece erróneamente como *"Batir de clas"*.
RECONOCIMIENTOS:
LA OBRA ES CITADA EN:
(RUVIRA, 2002: 46; RUVIRA, 2006: 333; OLTRA, 2013d: 203; LOZANO, 2014: 124, 127).
NOTAS:
-En Lozano (2014: 124, 127) aparece erróneamente titulada como *Recuerdos de cielo*.
-(*) Datada en 1995 según Ruvira (2002: 46), Ruvira (2006: 333), INAEM (2012: en línea) y Centro Documental Palau de la Música de València [Consultas: 2013/VI/11 - *ANEXO A.6.2.1*. y 2016/VI/2 - *ANEXO A.6.2.2.*]. Sin embargo, datada en 2000 en el ***Catálogo R.R. 2º***.
-(**) La partitura general de la obra ha sido reconstruida especialmente para la presente Tesis Doctoral por el doctorando, a partir de las partichelas sí halladas en el fondo de archivo personal del compositor, al no haber sido posible localizarla.

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA			
OBRA			
TÍTULO: **POCULUM AMORIS** [SINFÓNICA] (*ver Notas) OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]			CATÁLOGO H.O. nº: **75**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: [No consta en partitura] **[2001 / IV~III]** (**ver Notas)		LUGAR DE COMPOSICIÓN: [No consta en partitura] [ALGINET - VALENCIA (ESPAÑA)]	
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).			
PLANTILLA: Orquesta sinfónica: 3 Flautas {2ª mut. Flautín}. 3 Oboes. 2 Clarinetes. 1 Clarinete bajo. 2 Fagotes. 1 Contrafagot. 4 Trompas. 4 Trompetas (Do). 3 Trombones. Tuba. Timbalero. Vibrafonista {muta a lámina de papel celofán}. Marimbista {muta a lámina de papel celofán}. 2 Percusionistas {= 2 bongos, 2 congas, 2 tom-toms, bombo, 4 maderas (de agudo a grave), 2 gongs de ópera chinos (2 chinese opera gongs), tam-tam grande (per. 1), tam-tam mediano (perc. 2), 3 placas metálicas (en ningún caso cencerros), lámina de metal grande (small Thunder sheet)}. Piano-Celesta. Violines I. Violines II. Violas. Violonchelos. Contrabajos. / Coro mixto: Sopranos. Contraltos. Tenores. Bajos.			GÉNERO: SINFÓNICO: ORQUESTA SINFÓNICA Y CORO MIXTO
DURACIÓN TOTAL (aproximada): 11'34"			
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]			
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: Selección de textos de Horacio: *Epodo V,* y Apuleyo: *Apologia, Pro se de Magia.*			
ENCARGO: Del Institut Valencià de la Música, para el XXIII ENSEMS, para el concierto inaugural de los mismos.			
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]			
PARTITURA			
ÍNCIPIT: (***ver Notas)			
PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:		
LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -En el fondo de archivo del Institut Valencià de la Música tienen el material orquestal editado-no publicado de PILES, pero no la partitura. [Consulta. 2013/IV/2]. -Biblioteca de la Fundación Juan March. [Consulta: 2015/VII/26].			
¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?:	**NO** (***ver Notas)	FECHA:	¿PARTICHELAS?: NO. Partes disponibles en el Institut Valencià de la Música.
APARECE REGISTRADA EN: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) [Código SGAE: 4.822.428] Registrada como: POCULUM AMORIS PARA ORQUESTA Y CORO.			
EDICIÓN: **RAMOS, Ramón**. (2001). *Poculum Amoris* [Música impresa]: *para orquesta* [y coro]. Valencia: Institut Valencià de la Música; Piles. 30 pp. Disponible en alquiler el material orquestal.			

INTERPRETACIÓN

ESTRENO: **-2001/IV/27**. Orquesta de Valencia y Coro de la Generalitat Valenciana; Joan Cerveró, director. (Valencia). XXIII ENSEMS. Palau de la Música de València. *[Fuentes:* (ENSEMS, 2001: 19; JÁTIVA, 2001: en línea; SOLÁ, 2001: en línea; RADIO CLÁSICA, 2002a: 66; RUVIRA, 2004: 166; OLTRA, 2007: 11; Centro Documental Palau de la Música de València [Consultas: 2013/VI/11 - *ANEXO A.6.2.1.* y 2016/VI/2 - *ANEXO A.6.2.2.*])*]*.

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:

GRABACIONES: -**Fondo de archivo del Palau de la Música de València**. Grabación del estreno. [Sin editar].

-**RAMOS, Ramón**. "Poculum amoris". En: *ENSEMS* [Grabación sonora]: *2001 abril 27*. Valencia: [s.e.] del fondo de archivo del IVM: R. 7248. 2001. [Consulta: 2013/IV/9]. Grabación en directo del concierto del 2001/IV/27, XXIII ENSEMS.

-***Música viva***. José Iges. Fondo de archivo de RNE Radio Clásica, 2002/VIII/5. Grabación en directo del concierto 2001/IV/27. [Sin editar]. *[Fuente:* (RADIO CLÁSICA, 2002a: 66)*]*.

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.**

RECONOCIMIENTOS:

LA OBRA ES CITADA EN:

(RUVIRA, 2002: 46; RUVIRA, 2004: 166; FONTCUBERTA, 2006: 11; RUVIRA, 2006: 333; OLTRA, 2007: monográfico; OLTRA, 2013c: 24-25; OLTRA, 2013d: 205; LOZANO, 2014: 111, 122-3, 125, 127, 129, 135-6).

NOTAS:

-(*) Existe una obra homónima de 1999, para grupo: ***Poculum amoris*** [grupo] (1999) [*H.O.* nº 72], y que no tiene musicalmente nada que ver con la presente.

-(**) *[Fuente:* (Conversación informal con Joan Cerveró en abril de 2013)*]*. Datación deducida por datos propiciados en conversación con Joan Cerveró, quien estrenó la obra, y quien me comentó personalmente que Ramón Ramos finalizó la obra muy al límite de tiempo, entregando la obra por fragmentos según los iba finalizando, a última hora. El estreno tuvo lugar en abril de 2001, y por ello se establece el margen en la fecha de finalización entre marzo y abril de 2001.

-(***) Existe edición publicada de la obra: RAMOS, 2001.

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN:

OLTRA, 2007: monográfico; OLTRA, 2013a: monográfico (análisis exhaustivos).

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **CODEX AUREUM** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **76**

FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **2001 / IX / 14 – 2001 / VIII / 29**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: [No consta en partitura] [ALGINET - VALENCIA (ESPAÑA)]

ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).

PLANTILLA: Orquesta de cámara: Flauta. Oboe. Clarinete bajo. Fagot. Trompa. Trompeta. Trombón. Piano. 2 Percusionistas {=I: vibráfono, set-up; II: tam-tam, 2 gongs de ópera chinos, set-up}. Violín 1º. Violín 2º. Viola. Violonchelo. Contrabajo.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: ORQUESTA DE CÁMARA

DURACIÓN TOTAL (aproximada): 12'

MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]

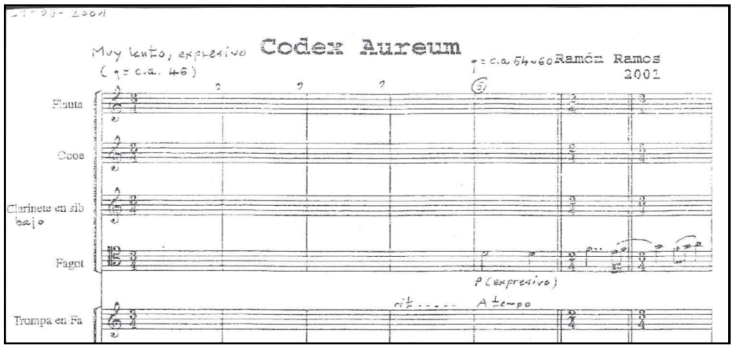
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]

ENCARGO: Del Institut Valencià de la Música, para la I Bienal de las Artes en Valencia "Líneas de fuga" 2001.

DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]

PARTITURA

ÍNCIPIT:



PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: (* ver Notas) FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Fondo de archivo del Grup Instrumental de València. Joan Cerveró. La partitura parece incompleta, interrumpiéndose de repente la escritura a mitad de la página 28. [Consulta: 2013/I/24]. Material añadido al ***Archivo Digital***.
-Fondo de archivo del Institut Valencià de la Música. La partitura está completa. [Consulta: 2013/IV/2]. Material añadido al ***Archivo Digital***. (* ver Notas)

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: 2013/IV/3	¿PARTICHELAS?: NO.

APARECE REGISTRADA EN:
Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) [Código SGAE: 5.780.515]

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha] (** ver Notas)

INTERPRETACIÓN

ESTRENO: **-2001/IX/14**. Grup Instrumental de València; Joan Cerveró, director. (Valencia). Bienal de Valencia. Jardín Botánico. *[Fuente:* (BIENAL, 2001: 4; INAEM, 2012: en línea)*]*.

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:

GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.**

RECONOCIMIENTOS:

LA OBRA ES CITADA EN:

(RUVIRA, 2002: 46; RUVIRA, 2006: 333; OLTRA, 2013c: 24; OLTRA, 2013d: 204; TUR, 2013: 57; LOZANO, 2014: 123, 125, 127).

NOTAS:

-(*) La copia localizada en el fondo de archivo del Institut Valencià de la Música aparece allí recogida en categoría de original, sin embargo se trata de una fotocopia y no del manuscrito del autor. Véase el *ANEXO A.6.1.*.

-(**) Editada por Piles e IVM según el registro de la SGAE.

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **TRES PRELUDIS** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: **PRELUDI**	CATÁLOGO H.O. nº: **77**

FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **2002 / III**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: VALENCIA (ESPAÑA)

ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).

PLANTILLA: Guitarra.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: A SOLO

DURACIÓN TOTAL (aproximada): 3'00"

MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]

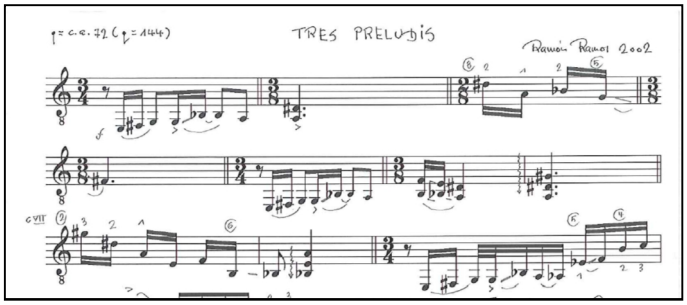
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]

ENCARGO: Del Institut Valencià de la Música, para la colección conmemorativa del 150 aniversario del nacimiento de Francisco Tárrega.

DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura] [Es conocido que la obra fue escrita y dedicada al guitarrista José Luis Ruiz del Puerto].

PARTITURA

ÍNCIPIT:



PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: Fondo de archivo del **Institut Valencià de la Música**. [Consulta: 2013/IV/2]. Material añadido al ***Archivo Digital***. FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*: Papel. Copia pre-edición del autor. Vertical. 29,7x21cm. Hojas sueltas en funda de plástico con etiqueta del IVM: *3/2002. Tres preludis*. Sin portada. 3 hojas a una cara, de partitura a ordenador y con anotaciones extra manuscritas a tinta y lápiz.

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS:

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: 2013/IV/3	¿PARTICHELAS?: -

APARECE REGISTRADA EN:
Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) [Código SGAE: 5.438.530]

EDICIÓN: **RAMOS, Ramón**. (2002). "Tres preludis". En: RUIZ DEL PUERTO, José Luis [Coordinador y editor]. *Preludios para el recuerdo.* [Música impresa]: *colección conmemorativa del 150 aniversario del nacimiento de Francisco Tárrega (1852-1909).* Valencia: Institut Valencià de la Música; Piles, p. 99-103. (*ver Notas)

INTERPRETACIÓN

ESTRENO: **-2002/X/4**. José Luis Ruiz del Puerto, guitarra. (Alicante). XVIII Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante. Casino de Alicante. *[Fuentes:* (RADIO CLÁSICA, 2002b: 80; SACAU, 2002: en línea; ENSEMS, 2009: 54)*]*. (*ver Notas)

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:
-2002/XI/20. José Luis Ruiz del Puerto, guitarra. (Madrid). Fundación Juan March: Ciclo Francisco Tárrega y su estela. Salón de actos. *[Fuente:* (FUNDACIÓN JUAN MARCH, 2002a: 11)*]*.
-2009/V/20. José Luis Ruiz del Puerto, guitarra. (Valencia). XXXI ENSEMS. Teatro Talía. *[Fuente:* (ENSEMS, 2009: 47, 53-54)*]*.

GRABACIONES:
-Música viva. José Iges. Fondo de archivo de RNE Radio Clásica, 2002/X/14. Grabación en directo del concierto 2002/X/4. [Sin editar]. *[Fuente:* (RADIO CLÁSICA, 2002b: 80)*]*.
-RAMOS, Ramón. "Tres preludis". En: *José Luis Ruiz del Puerto* [Grabación sonora]: *Francisco Tárrega (1852-1909), entre la tradición y la modernidad. 2009*. Valencia: [s.e.] del fondo de archivo del IVM: R. 9332. 2009. [Consulta: 2013/IV/3]. CD-pista 6. Grabación en directo del concierto del 2009/V/20, XXXI ENSEMS.

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.**
RECONOCIMIENTOS:
LA OBRA ES CITADA EN:
(OLTRA, 2013d: 206-7; LOZANO, 2014: 128, 130).
NOTAS:
-(*) En Ramos (2002: 99) se localiza el estreno en el Festival Internacional de Música de Estoril (Portugal), en la misma fecha que el estreno en Alicante. Esto parece ser una errata de la edición.

ANÁLISIS

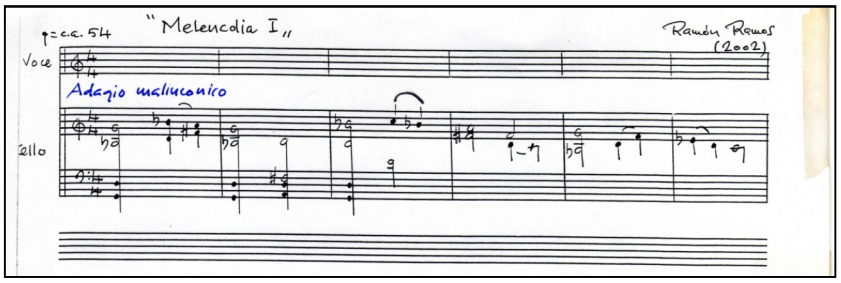
LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **MELENCOLIA I** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULOS: **MELANCOLÍA I** **MELANCHOLY I**	CATÁLOGO H.O. nº: **78**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **2002 / [V]**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: [No consta en partitura] [ALGINET - VALENCIA (ESPAÑA)]
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
PLANTILLA: Voz de Mezzosoprano. Violonchelo.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: DÚO
DURACIÓN TOTAL (aproximada): 7'00"	
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]	
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: Inspirada en el grabado de Durero del mismo título. Elaborada libremente sobre los libros de Robert Burton: *Anatomía de la melancolía*, y de Raimond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl: *Saturno y la Melancolía*. Selección de textos de: *Los cuatro temperamentos*, *Teutscher Kalender*, así como textos de Francisco Quevedo, Jakob Arcadelt, y citas populares medievales o leyendas en cuadros renacentistas.	
ENCARGO: Del Institut Valencià de la Música, para el XXIV ENSEMS.	
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]	

PARTITURA

ÍNCIPIT:

PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:
LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Fondo de archivo del Grup Instrumental de València. Joan Cerveró. [Consulta: 2013/I/24]. Material añadido al ***Archivo Digital***.	

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?:	**SI**	FECHA: 2013/I/25	¿PARTICHELAS?: NO

APARECE REGISTRADA EN:
Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) [Código SGAE: 5.363.454]

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha] (*ver Notas)

INTERPRETACIÓN

ESTRENO: **-2002/V/31**. Lourdes Castell, mezzosoprano; Gustavo Nardi, violonchelo. (Valencia). XXIV ENSEMS - "Pub Óperas". Teatro Talía. *[Fuentes:* (ENSEMS, 2002: 65, 69-70; RUVIRA, 2004: 170)*]*.

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:

GRABACIONES: **-RAMOS, Ramón**. "Melancholy I". En: *ENSEMS* [Grabación sonora]: *Inglaterra, la melancolía. 2002 mayo 31*. Valencia: [s.e.] del fondo de archivo del IVM: R. 4717. 2002. [Consulta: 2013/IV/3]. CD-pista 2. Grabación en directo del concierto del 2002/V/31, XXIV ENSEMS. Grabación de RNE para el IVM.

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.**
RECONOCIMIENTOS:
LA OBRA ES CITADA EN:
(RUVIRA, 2004: 170; FONTCUBERTA, 2006: 11; OLTRA, 2013d: 208).
NOTAS:
-(*) Según el registro de la SGAE la obra está editada por Piles y el IVM.

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **DER BLAUE ENGEL** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **79**

FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **2003 / I / 16**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: [No consta en partitura] [ALGINET - VALENCIA (ESPAÑA)]

ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).

PLANTILLA: Flauta. Clarinete (Sib). Vibráfono. Piano. Violín. Violonchelo.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: SEXTETO

DURACIÓN TOTAL (aproximada):

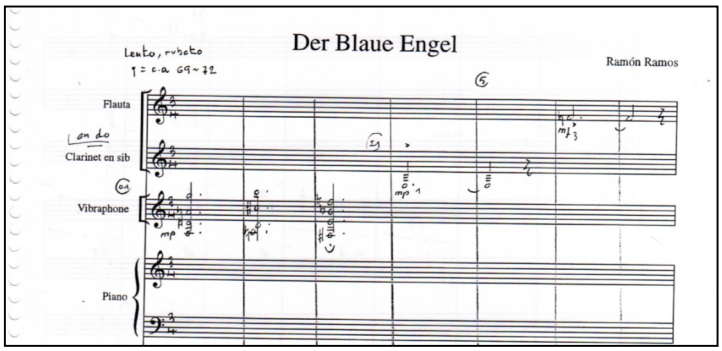
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]

TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [Inspirada en la película de 1930 del mismo nombre, dirigida por Josef von Sternberg, basada en la novela de Heinrich Mann *Professor Unrat.*]

ENCARGO:

DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]

PARTITURA

ÍNCIPIT:

PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Fondo de archivo del Grup Instrumental de València. Joan Cerveró. [Consulta: 2013/I/24]. Material añadido al ***Archivo Digital***.

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?:	**SI**	FECHA: 2013/I/26	¿PARTICHELAS?: SI, falta vibráfono.

APARECE REGISTRADA EN:
No registrada en la SGAE.

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN

ESTRENO:
-2003/I/21. Grup Instrumental de València; Joan Cerveró, director. (Madrid). Música de hoy, Madrid en la Vanguardia. Círculo de Bellas Artes, Sala Fernando de Rojas. *[Fuente:* (INAEM, 2012: en línea)*]*.

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:
-2016/XI/6. Grup Instrumental de València; Joan Cerveró, director; José María Sáez Ferriz, flauta; José Cerveró Martínez, clarinete; *¿?*, vibráfono; Carlos Apellániz Martínez, piano; Mª Carmen Antequera Antequera, violín; Mayte García Atienza, violonchelo. (Valencia). II Cicle "Músiques de Nova Creació". Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), Salón de actos. *[Fuente:* (IVAM, 2016: en línea)*]*.

GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.**
RECONOCIMIENTOS:
LA OBRA ES CITADA EN:
(OLTRA, 2013c: 24; OLTRA, 2013d: 209; LOZANO, 2014: 123).
NOTAS:

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **AURA** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **80**

FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*:	LUGAR DE COMPOSICIÓN:
[No consta en partitura] **[2003 / V]** (*ver Notas)	[No consta en partitura] [ALGINET - VALENCIA (ESPAÑA)]

ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).

PLANTILLA: Violín.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: A SOLO

DURACIÓN TOTAL (aproximada): 1'30"

MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]

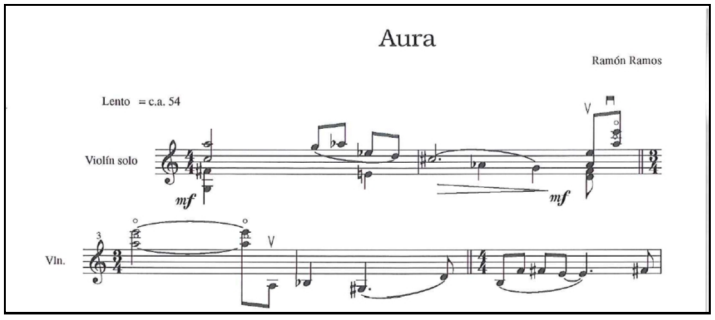
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]

ENCARGO: Del Institut Valencià de la Música, para el XXV ENSEMS, en conmemoración de los 25 años del Festival de Música Contemporánea Ensems.

DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]

PARTITURA

ÍNCIPIT:



PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: Fondo de archivo del **Institut Valencià de la Música**. [Consulta: 2013/IV/2]. Material añadido al ***Archivo Digital***.
	FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*: Papel y disquete de 3'5". Copia pre-edición del autor. Vertical. 29,7x21cm. Hoja suelta en funda de plástico con etiqueta del IVM: *5/2003. Aura*. Sin portada. 1 hoja a una cara, de partitura mecanografiada a ordenador.

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS:
-Biblioteca de la Fundación Juan March. [Consulta: 2015/VII/26].

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: 2013/IV/3	¿PARTICHELAS?: -

APARECE REGISTRADA EN:
Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) [Código SGAE: 5.780.560]

EDICIÓN: **RAMOS, Ramón**. (2004a). "Aura". En: VARIOS AUTORES. *Quadern Ensems* [Música impresa]: *per a solistes.* Valencia: Institut Valencià de la Música; Piles, p. 83-85.

INTERPRETACIÓN

ESTRENO:
-2003/V/28. Vicente Balaguer, violín. (Valencia). XXV ENSEMS. Teatro Talía. *[Fuentes:*

(ENSEMS, 2003: 33, 48; RUVIRA, 2004: 172; INAEM, 2012: en línea)*]*.

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:
-**2014/VI/1**. Mª Amparo Vidal Navarro, violín. (Alginet, Valencia). Homenatge al compositor Ramón Ramos. Teatre Modern d'Alginet. *[Fuente:* (AJUNTAMENT D'ALGINET, 2014: 2)*]*.

GRABACIONES: [No grabada hasta la fecha]

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.**
RECONOCIMIENTOS:
LA OBRA ES CITADA EN:
(RUVIRA, 2004: 172; FONTCUBERTA, 2006: 7; OLTRA, 2013d: 210; TUR, 2013: 19, 57-60, 104; LOZANO, 2014: 133).
NOTAS:
-(*) Datación deducida a partir de la bibliografía que cita la obra, el listado de fondo de archivos del IVM (*ANEXO A.6.1.*), y la fecha de estreno de la obra.

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN:

TUR, 2013: 19, 57-60 (análisis exhaustivo).

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **TUBA VERUM CORPUS** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **81**

FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **2003** [**a finales de año**]	LUGAR DE COMPOSICIÓN: [No consta en partitura] [ALGINET - VALENCIA (ESPAÑA)]

ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).

PLANTILLA: 12 Tubas.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: GRUPO (12)

DURACIÓN TOTAL (aproximada): 48'10"

MOVIMIENTOS: En siete movimientos= I. arcaico / II. arcaico 2a / III. arcaico 2b / IV. contraposición / V. Byrd: cluster / VI. spiegel: espejos / VII. pentafono. (* ver Notas)

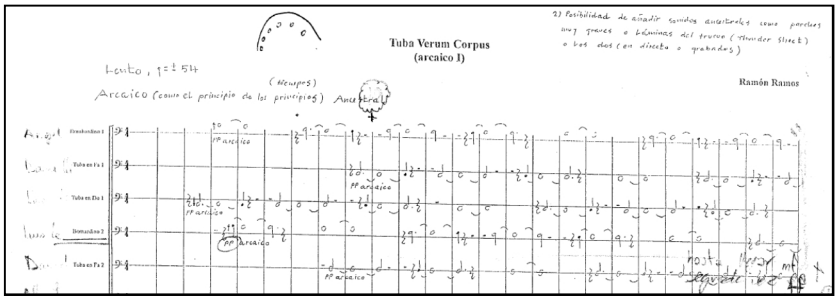
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: Performance: movimiento escénico de los intérpretes.

ENCARGO: Del tubista Vicente López Velasco, para el Grupo de tubas "Tubatub".

DEDICATARIO *(Inscripción literal)*:

PARTITURA

ÍNCIPIT:



PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: No localizada hasta la fecha. FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Fondo de archivo de Vicente López Velasco. [Consulta: 2016/IX/1]. Material añadido al ***Archivo Digital***.

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: 2016/IX/1	¿PARTICHELAS?: NO

APARECE REGISTRADA EN:
No registrada en la SGAE.

EDICIÓN: [No editada hasta la fecha]

INTERPRETACIÓN

ESTRENO: **-2004/II/2**. Grupo de tubas Tubabut; Vicente López Velasco, coordinador. (Madrid). IV Festival Alternativo de las Artes Escénicas, Escena Contemporánea. Círculo de Bellas Artes, sala de columnas. *[Fuente:* http://www.escenacontemporanea.com/2004/ciclos/programa_ciclos_nuevosecretos.htm [Consulta: 3/III/2013]*]*.

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS: **-2004/II/¿6~7?**. Grupo de tubas Tubabut; Vicente López Velasco, coordinador. (Aielo de Malferit, Valencia). VII Festival Nits d'Aielo i Art. Auditorio Municipal. *[Fuente:* Conversación con Vicente López Velasco [Consulta: 1/IX/2016]*]*.

GRABACIONES: **-LÓPEZ, Vicente**. ([2004]). *Tuba Verum Corpus* [Grabación sonora]. Grupo de tubas Tubabut. [En línea]. [Consulta: 3/III/2013]. Disponible en: <http://www.vicentelopeztuba.com/documentos/tubabut.htm>.

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.**

RECONOCIMIENTOS:

LA OBRA ES CITADA EN:

(OLTRA, 2013c: 24; OLTRA, 2013d: 211; LOZANO, 2014: 124).

NOTAS:

-(*) El VII movimiento de la pieza se trata de una reexposición literal de su obra anterior ***Pentáfono*** (1979) [*H.O.* nº 18].

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **BONBON RUSSE** {obra inacabada} (*ver Notas) OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **82**

FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*:	LUGAR DE COMPOSICIÓN:
[No consta en partitura] **[**Comienzo: **2003 ~ No finalizada]** (**ver Notas)	[No consta en partitura] [ALGINET - VALENCIA (ESPAÑA)]

ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).

PLANTILLA: Piano.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: A SOLO

DURACIÓN TOTAL (aproximada): -

MOVIMIENTOS: -

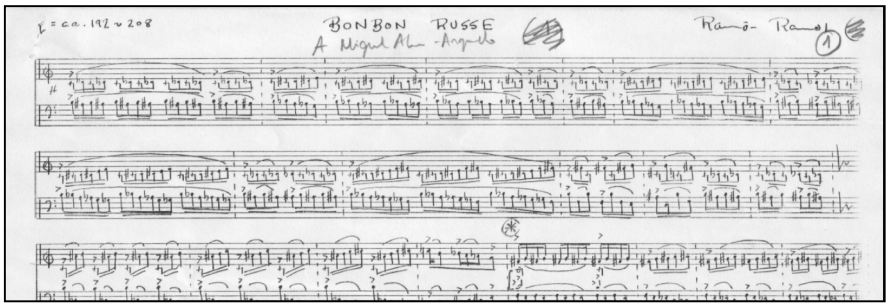
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]

ENCARGO: Compuesta a petición del pianista Miguel Álvarez-Argudo.

DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: *A Miguel Álvarez-Argudo*

PARTITURA

ÍNCIPIT:



PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: No localizada hasta la fecha. FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Fondo de archivo de Miguel Álvarez-Argudo. [Consulta: 2016/VIII/16]. Material añadido al ***Archivo Digital***. (**ver Notas)

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: 2016/VIII/16	¿PARTICHELAS?: -

APARECE REGISTRADA EN:
No está registrada en la SGAE.

EDICIÓN: -

INTERPRETACIÓN

ESTRENO: -

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS: -

GRABACIONES: -

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.**
RECONOCIMIENTOS: -
LA OBRA ES CITADA EN: (OLTRA, 2013d: 216).
NOTAS:
-(*) La partitura hallada en el fondo de archivo de Miguel Álvarez-Argudo está inacabada, y su escritura abandonada a mitad, sin concluir y sin rúbrica ni datación final. Pese a todo ello, considero de interés incluir la obra dentro del presente catálogo, con la intención de dejar testimonio sobre el hallazgo de la misma, y por si ello resultara de interés para investigaciones presentes y/o futuras.
-(**) Datada por Bartomeu Jaume aproximadamente entre el año 2000 y 2004. *[Fuente:* Entrevista a Bartomeu Jaume [Consulta: 2013/VIII/13]*]*. Y datada por Miguel Álvarez-Argudo el año 2003: "Creo que me la dio el año anterior a su separación porque le pregunté si la había acabado y me dijo que estaba liado con la separación". *[Fuente:* Conversación con Miguel Álvarez-Argudo [Consulta: 2016/VIII/17]*]*.

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **LES FÚRIES I FINAL** OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **83**

FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: [No consta en partitura] **[2004 / VII~I]** (*ver Notas)	LUGAR DE COMPOSICIÓN: [No consta en partitura] [ALGINET - VALENCIA (ESPAÑA)]

ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).

PLANTILLA: Voz de Bajo. 3 Voces de mujer. Orquesta sinfónica: Flauta. Flauta (Sol). 2 Oboes. Clarinete (Sib). Clarinete bajo. Fagot. Contrafagot. 4 Trompas. 3 Trompetas (Do). 3 Trombones. Tuba. Timbales {mut. Triángulo}. Vibráfono. 1 Percusionista {=5 parches, thunder sheet, tam-tam grande, marimba, bombo grande, triángulo}. Violines I. Violines II. Violas. Violonchelos. Contrabajos.	GÉNERO: MÚSICA PARA ESCENA: ÓPERA [SEGMENTO DE OBRA COLECTIVA]

DURACIÓN TOTAL (aproximada):

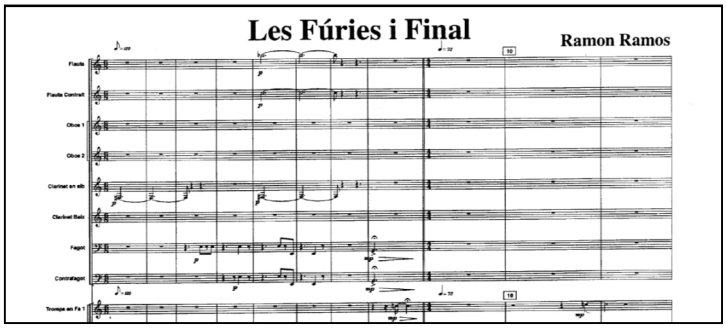
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]

TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: Libreto de Albert Mestres Quadreny (textos correspondientes a la sección compuesta por Ramón Ramos).

ENCARGO: Del Institut Valencià de la Música, para la ópera colectiva *1714 Món de guerres*.

DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]

PARTITURA

ÍNCIPIT:

PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: Fondo de archivo del **Institut Valencià de la Música**. [Consulta: 2013/IV/2]. FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*: Papel. Fotocopia pre-edición del autor. Vertical. 42x29,7cm. Hojas sueltas sin encuadernar en carpeta negra. Portada con título, instrumentación general y autor. 28 hojas a una cara de partitura mecanografiada. Se adjunta un pósit en la portada en el que se informa: *Los disquetes los tiene Piles* [editor].

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Biblioteca de la Fundación Juan March. [Consulta: 2015/VII/26].

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: 2013/IV/2	¿PARTICHELAS?: NO

APARECE REGISTRADA EN:
Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) [Código SGAE: 6.242.412]

EDICIÓN: **RAMOS, Ramón**. (2004b). *Les Fúries i Final* [Música impresa]: *Veus i Orquestra.* Valencia: Institut Valencià de la Música; Piles. 28 pp.

INTERPRETACIÓN

ESTRENO:

-2004/VII/23. Orquesta Pablo Sarasate de Pamplona; Amsterdam Percussion Group; Cor de la Generalitat Valenciana; Pau Bordas, bajo; Josep Vicent, director; Ramón Simó, director de escena. (Peralada, Gerona). XXVIII Festival Castell de Peralada. Auditorio Parque del Castillo. *[Fuente:* (FESTIVAL CASTELL DE PERALADA, [s.f.]: en línea; INAEM, 2012: en línea)*]*.

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:

-2004/VII/27-28. Orquesta Pablo Sarasate de Pamplona; Amsterdam Percussion Group; Cor de la Generalitat Valenciana; Pau Bordas, bajo; Josep Vicent, director; Ramón Simó, director de escena. (Barcelona). Fórum Grec. Teatre Grec de Montjuic.
[Fuente: (FESTIVAL DE BARCELONA GREC, [s.f.]: en línea)*]*.

GRABACIONES:

-RAMOS, Ramón. "Les Fúries". En: *1714 Món de guerres* [Grabación sonora]: *2004 julio*. Barcelona: [s.e.] del fondo de archivo del IVM: R. 7351/1-2. 2004. [Consulta: 2013/III/26]. Doble CD. CD2-pista única, 34'51". Grabación en directo del concierto del 2004/VII/27, Teatre Grec. (**ver Notas)

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.**

RECONOCIMIENTOS:

LA OBRA ES CITADA EN:

(FONTCUBERTA, 2006: 11; OLTRA, 2012: monográfico; OLTRA, 2013c: 24-25; OLTRA, 2013d: 212-3; LOZANO, 2014: 111, 124, 128, 135).

NOTAS:

-En Fontcuberta (2006: 11) la obra aparece erróneamente datada en 2005, año posterior a su estreno.

-(*) Datación deducida por mi propio estudio de la obra en profundidad (OLTRA, 2012), y por su fecha de estreno.

-(**) La grabación no refleja exacta y enteramente la partitura (o viceversa), sino una selección o adaptación de la misma para su incorporación en la ópera colectiva: de compases 97-228 y 280-289.

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN:

OLTRA, 2012: monográfico (análisis exhaustivo).

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

OBRA

TÍTULO: **ORGELMASSE** (* ver Notas) OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: [No consta en partitura]	CATÁLOGO H.O. nº: **84**

FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **2005 / [IV]**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: ALGINET - VALENCIA (ESPAÑA)

ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).

PLANTILLA: Órgano.	GÉNERO: CAMERÍSTICO: A SOLO

DURACIÓN TOTAL (aproximada): 7'00"

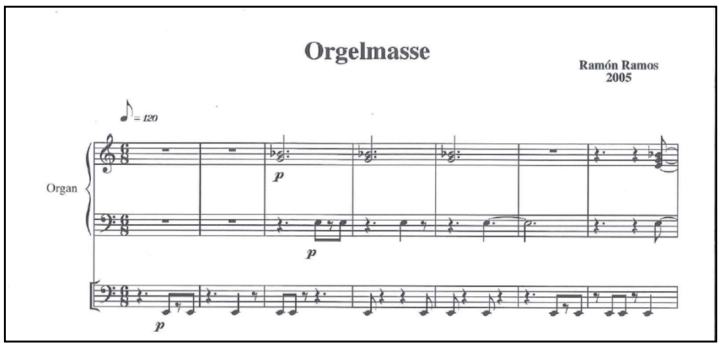
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]

TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]

ENCARGO: Del Institut Valencià de la Música, para el XXVII ENSEMS.

DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: [No consta en partitura]

PARTITURA

ÍNCIPIT:

PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: En el fondo de archivo del **Institut Valencià de la Música** tienen como original una pre-edición de Ramón Ramos. [Consulta: 2013/IV/2]. Material añadido al ***Archivo Digital***. FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*: Papel. Pre-edición. Vertical. 29,7x21cm. Encuadernada con tapas de cartulina color naranja y grapas centrales. Portada con autor, título e instrumentación. 1 hoja de portada interna, y 3 hojas a dos caras de partitura mecanografiada (7 páginas).

LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS:

¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?: **SI**	FECHA: 2013/IV/3	¿PARTICHELAS?: -

APARECE REGISTRADA EN:
Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) [Código SGAE: 6.553.797]

EDICIÓN: Editada en edición limitada, y no publicada, por la editorial Piles.

INTERPRETACIÓN

ESTRENO: **-2005/V/15**. Juan de la Rubia, órgano. (Valencia). XXVII ENSEMS. Iglesia de la Compañía de Jesús. *[Fuente:* (ENSEMS, 2005: 23, 26; INAEM, 2012: en línea)*]*.

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:

GRABACIONES: **-RAMOS, Ramón**. "Orgelmasse". En: *Juan de la Rubia* [Grabación sonora]: *2005 mayo 15*. Valencia: [s.e.] del fondo de archivo del IVM: R. 7517. 2005. [Consulta: 2013/IV/3]. CD-pista 3. Grabación en directo del concierto del 2005/V/15, XXVII ENSEMS.

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.**
RECONOCIMIENTOS:
LA OBRA ES CITADA EN:
(FONTCUBERTA, 2006: 7; OLTRA, 2013c: 24; OLTRA, 2013d: 214; LOZANO, 2014: 124).
NOTAS:
-(*) Según Fontcuberta (2006: 6) existe una obra homónima datada en 1987, también para órgano. Al no haberse hallado la partitura de la de 1987 ni ningún otro dato que confirme su existencia real, podemos considerar que se trata de un error de datación.

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

AUTOR: VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA			
OBRA			
TÍTULO: **REMOR DE CLAREDATS** (*ver Notas) OTROS TÍTULOS/SUBTÍTULO: **REMORS DE CLAREDATS**			CATÁLOGO H.O. nº: **85**
FECHA DE COMPOSICIÓN *(Año / mes / día-s)*: **2005 / [IV]**	LUGAR DE COMPOSICIÓN: [No consta en partitura] [ALGINET - VALENCIA (ESPAÑA)]		
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).			
PLANTILLA: Clarinete. Vibráfono. Piano.			GÉNERO: CAMERÍSTICO: TRÍO
DURACIÓN TOTAL (aproximada): 11'18"			
MOVIMIENTOS: [En un solo movimiento]			
TEXTOS Y ELEMENTOS EXTRA-MUSICALES: [No emplea]			
ENCARGO: Del Institut Valencià de la Música, para el concierto-espectáculo "Caràcter Mediterrani".			
DEDICATARIO *(Inscripción literal)*: *A Arturo Llàcer*			
PARTITURA			
ÍNCIPIT: (**ver Notas)			
PARTITURA: MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN: En el fondo de archivo del **Institut Valencià de la Música** tienen como original la edición publicada por la editorial Piles. [Consulta: 2013/IV/2].		
	FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:		
LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS: -Biblioteca de la Fundación Juan March. [Consulta: 2015/VII/26].			
¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?:	**NO** (**ver Notas)	FECHA:	¿PARTICHELAS?:
APARECE REGISTRADA EN: Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) [Código SGAE: 6.242.385]			
EDICIÓN: **RAMOS, Ramón**. (2005a). *Remor de claredats* [Música impresa]: *Clarinete, Vibráfono y Piano*. Valencia: Institut Valencià de la Música; Piles. 15 pp. y 2 partichelas.			
INTERPRETACIÓN			
ESTRENO: **-2005/IV/16**. Arturo Llàcer, clarinete; Carlos Apellániz, piano; Jesús Salvador "Chapi", percusión. (Denia, Alicante). Concierto-espectáculo "Caràcter Mediterrani". Teatro Auditorio del Centro Social. *[Fuente:* (LLÀCER, 2005a)*]*.			

OTRAS INTERPRETACIONES DESTACADAS:
-2006/XI/11. Arturo Llàcer, clarinete; Carlos Apellániz, piano; Jesús Salvador "Chapi", percusión. (Torrent, Valencia). Concierto-espectáculo "Caràcter Mediterrani". Auditori de Torrent. *[Fuente:* conversación con Arturo Llàcer; EUROPA PRESS, 2006: en línea *]*.
-2014/VI/1. Juan Antonio Pallàs Duart, clarinete; Jordi Simó Martín, vibráfono; Jesús Antich Company, piano. (Alginet, Valencia). Homenatge al compositor Ramón Ramos. Teatre Modern d'Alginet. *[Fuente:* (AJUNTAMENT D'ALGINET, 2014: 2)*]*.

GRABACIONES: **LLÀCER BLASCO, Arturo**. (2005b). *Caràcter Mediterrani* [Grabación sonora]: *Arturo Llàcer, clarinet. Carlos Apellániz, piano. Jesús Salvador "Chapi", percussió.* Valencia: E.G. Tabalet. Pista 8, Ramón Ramos, Remor de claredats.

NOTAS

¿SE ENCUENTRA REGISTRADA EN LOS ***Catálogos R.R.***?: **No.**
RECONOCIMIENTOS:
LA OBRA ES CITADA EN:
(FONTCUBERTA, 2006: 10; OLTRA, 2013c: 24; OLTRA, 2013d: 215; LOZANO, 2014: 111, 124, 127, 129, 133).
NOTAS:
-(*) Existe otra pieza homónima, pero en idioma español, del año 1997, para otra formación instrumental distinta, orquesta de cuerda: ***Rumor de claridades*** (1997) [*H.O.* nº 66], y que musicalmente no tiene nada que ver con la presente, lo único que comparten es el título.
-(**) La partitura del autor se encuentra ilocalizable. Existe edición publicada de la obra: RAMOS, 2005a.

ANÁLISIS

LA OBRA ES OBJETO DE ANÁLISIS EN: [No existen análisis de la obra]

LA OBRA ES OBJETO DE UN ESPECIAL ANÁLISIS EXHAUSTIVO EN EL PLANO ANALÍTICO Y ESTÉTICO MUSICAL DE LA PRESENTE TESIS DOCTORAL: CAPÍTULO 4.

==========

FIN del CATÁLOGO

2.3. Otros listados complementarios simples de las obras de Ramón Ramos:

Partiendo siempre del ***Catálogo H.O.***, como complemento, expondremos a continuación diferentes listados simples de las 85 obras catalogadas del autor, ordenadas a partir de otros parámetros (alfabético, por plantilla/género instrumental, obra editada, obra grabada y multimedia en línea). En dichos listados, las obras van además siempre acompañadas del número de catalogación establecido en el ***Catálogo H.O.***, para facilitar así la referencia y localización de las obras en las fichas del ***Catálogo H.O.***.

2.3.1. Listado simple de obras por orden alfabético:

Listado simple de obras ordenadas alfabéticamente, y en segundo término cronológicamente. Acompañadas de su número de ***Catálogo H.O.***.

[Sin título] ([1994]) — *H.O.* nº 61.
3 Piezas para 4 Cellos (1985) — *H.O.* nº 39.
Alla breve [piano] (1979) — *H.O.* nº 17.
Alla breve [sinfónica] (1980) — *H.O.* nº 19.
Antítesis ([≤1983~]) — *H.O.* nº 27. {obra inacabada}
Après moi… (1985) — *H.O.* nº 41.
Arcano ([1983]) — *H.O.* nº 33.
Armagedón (1985) — *H.O.* nº 38.
Aura ([2003]) — *H.O.* nº 80.
Bonbon Russe ([2003~]) — *H.O.* nº 82. {obra inacabada}
Cambiata (1976) — *H.O.* nº 07.
Cantio et Reliqua ([1986¿?]) — *H.O.* nº 44.
Cinco glosas y un epitafio ([1990]) — *H.O.* nº 52.
Codex Aureum (2001) — *H.O.* nº 76.
Comunicación (1981) — *H.O.* nº 24.
Concierto para Violoncello y conjunto de cámara (1978~) — *H.O.* nº 13. {obra inacabada}
Concierto para violoncello y orquesta (1991) — *H.O.* nº 54.
Contra (1984) — *H.O.* nº 35.

Contraposición (1983) — *H.O.* nº 32.

D'Amore (1978) — *H.O.* nº 12.

Das aufwachen des Gregor Samsa (1989) — *H.O.* nº 51.

De las comunicaciones C.B. (1974) — *H.O.* nº 02.

Declinaciones (1973) — *H.O.* nº 01.

Der Blaue Engel (2003) — *H.O.* nº 79.

Diabolus (1988) — *H.O.* nº 47.

Dieser zug hält an jeder haltestelle (1976) — *H.O.* nº 05.

Diez piezas cortas para piano ([≤1975]) — *H.O.* nº 04.

Diferencias sobre Doktor Faustus (1992) — *H.O.* nº 56.

Eixides (1976) — *H.O.* nº 06.

El Exterminador [grupo] (1986) — *H.O.* nº 42.

El Exterminador [percusión] (1983) — *H.O.* nº 31.

El Tumbao (1993) — *H.O.* nº 59.

En el fondo de un beso dormido (1989) — *H.O.* nº 50.

En un vasto dominio (1995) — *H.O.* nº 62.

Exhágistos ([1995¿?]) — *H.O.* nº 63.

Fanfarria ([1992]) — *H.O.* nº 57.

Gestalt (1987) — *H.O.* nº 46.

Haciendo tiempo (1989) — *H.O.* nº 49.

Klavierstück (1985) [véase ***Armagedón***]

Konzert (1987) — *H.O.* nº 45.

La destrucción o el amor ([≤1985~]) — *H.O.* nº 40. {obra inacabada}

Le papillon d'Isolde (1996) — *H.O.* nº 64.

Leggiero (1978) — *H.O.* nº 14.

Les Fúries i Final ([2004]) — *H.O.* nº 83.

Llanto por una ausencia (1980) — *H.O.* nº 20.

L'últim adeu [dúo] (1982) — *H.O.* nº 26.

L'últim adeu [grupo] (1982) — *H.O.* nº 25.

Lumo ([1992]) — *H.O.* nº 58.

Mana (1997) — *H.O.* nº 68.

Melencolia I (2002) — *H.O.* nº 78.

Música anarca (1977) — *H.O.* nº 10.

Oficcium Lusorum ([1999]) — *H.O.* nº 73.

Orgelmasse (2005) — *H.O.* nº 84.

Parametros ([1978¿?]) — *H.O.* nº 11.

Pas encore (1979) — *H.O.* nº 16.

Pasodoble (1981~) — *H.O.* nº 22. {obra inacabada}

Pasodoble ([≤1983~]) — *H.O.* nº 28. {obra inacabada}

Passacaglia (1991) — *H.O.* nº 53.

Pentáfono (1979) — *H.O.* nº 18.

Permutación ([1983]) — *H.O.* nº 34.

Poculum amoris [grupo] (1999) — *H.O.* nº 72.

Poculum amoris [sinfónica] ([2001]) — *H.O.* nº 75.

Procés d'una serie (1977) — *H.O.* nº 09.

Progressió (1976) — *H.O.* nº 08.

Purple dance (Omaggio) ([1996¿?]) — *H.O.* nº 65.

Quasi niente (1983) — *H.O.* nº 30.

Recuerdos del cielo ([2000¿?]) — *H.O.* nº 74.

Remor de claredats (2005) — *H.O.* nº 85.

Ricercare (1986) — *H.O.* nº 43.

Rien ne va plus (1985) — *H.O.* nº 37.

Ritorno ([1980]) — *H.O.* nº 21.

Rumor de claridades (1997) — *H.O.* nº 66.

Saudade (Ritorno) (1978~) — *H.O.* nº 15. {obra inacabada}

SGAEvarius (1998) — *H.O.* nº 70.

Taxi, al Rialto ([1988]) — *H.O.* nº 48.

- Nº 1 ***Taxi, al Rialto***.
- Nº 2 ***El Music-Hall***.
- Nº 3 ***Salomé la pecadora***.
- Nº 4 ***Género ínfimo (Domando pulgas)***.
- Nº 5 ***Cabaret alemán***.
- Nº 6 ***Marlene en los urinarios***.
- Nº 7 a y c) ***Follies***. b) ***Un puñado de piedras preciosas***.

- Nº 8 ***La canción de la noche***.
- Nº 9 ***Parada oriental***.
- Nº 10 ***La revista española (En la pasarela)***.
- Nº 11 ***Resumen (Adiós al Music-Hall)***.

Tétrade (1997) — *H.O.* nº 67.

Tiempo roto ([1984]) — *H.O.* nº 36.

Touché (1994) — *H.O.* nº 60.

Transcurso (1975) — *H.O.* nº 03.

Tratado de la locura (1998) — *H.O.* nº 69.

Tres cuadros de Paul Klee ([1998]) — *H.O.* nº 71.

Tres preludis (2002) — *H.O.* nº 77.

Tuba Verum Corpus (2003) — *H.O.* nº 81.

Verwirrung (1992) — *H.O.* nº 55.

Y en el centro (había algo como) cuatro seres (1983) — *H.O.* nº 29.

Yerbabuena (1981) — *H.O.* nº 23.

2.3.2. Listado simple de obras por género/instrumentación:

Listado simple de obras ordenadas por Género/Instrumentación, en segundo término alfabéticamente, y cronológicamente en tercer término. Acompañadas de su número de ***Catálogo H.O.***.

-Música de Cámara (instrumental y/o vocal):

A solo:

Alla breve [piano] (1979) — *H.O.* nº 17. ..... piano

Armagedón (1985) — *H.O.* nº 38..... piano

Aura ([2003]) — *H.O.* nº 80..... violín

Bonbon Russe ([2003~]) — *H.O.* nº 82.

{obra inacabada}. ..... piano

Contraposición (1983) — *H.O.* nº 32..... contrabajo

D'Amore (1978) — *H.O.* nº 12..... viola

Declinaciones (1973) — *H.O.* nº 01..... guitarra

Diez piezas cortas para piano ([≤1975]) —

H.O. nº 04. ..... piano

Eixides (1976) — *H.O.* nº 06. ..... armonio a pedal

El Exterminador [percusión] (1983) —

H.O. nº 31. ..... set de percusión

El Tumbao (1993) — *H.O.* nº 59. ..... set de percusión

Klavierstück {véase ***Armagedón***}

Le papillon d'Isolde (1996) — *H.O.* nº 64..... guitarra

Orgelmasse (2005) — *H.O.* nº 84..... órgano

Progressió (1976) — *H.O.* nº 08. ..... vibráfono

Quasi niente (1983) — *H.O.* nº 30. ..... flauta

Touché (1994) — *H.O.* nº 60. ..... piano

Tres preludis (2002) — *H.O.* nº 77. ..... guitarra

Dúo:

[Sin título] ([1994]) — *H.O.* nº 61.

Après moi… (1985) — *H.O.* nº 41.

La destrucción o el amor ([≤1985~]) — *H.O.* nº 40. {obra inacabada}

L'últim adeu [dúo] (1982) — *H.O.* nº 26. {con voz}

Melencolia I (2002) — *H.O.* nº 78. {con voz}

Yerbabuena (1981) — *H.O.* nº 23.

Trío:

De las comunicaciones C.B. (1974) — *H.O.* nº 02.

Oficcium Lusorum ([1999]) — *H.O.* nº 73.

Procés d'una serie (1977) — *H.O.* nº 09.

Remor de claredats (2005) — *H.O.* nº 85.

Cuarteto (clásico o no):

3 Piezas para 4 Cellos (1985) — *H.O.* nº 39.

Cambiata (1976) — *H.O.* nº 06.

Diabolus (1988) — *H.O.* nº 47.

Diferencias sobre Doktor Faustus (1992) — *H.O.* nº 56.

Gestalt (1987) — *H.O.* nº 46.

Mana (1997) — *H.O.* nº 68.

Parametros ([1978¿?]) — *H.O.* nº 11.

Pas encore (1979) — *H.O.* nº 16.

Ritorno ([1980]) — *H.O.* nº 21.

Saudade (Ritorno) (1978~) — *H.O.* nº 15. {obra inacabada}

Tiempo roto ([1984]) — *H.O.* nº 36.

Tratado de la locura (1998) — *H.O.* nº 69. {con solista}

Quinteto (clásico o no):

Antítesis ([≤1983~]) — *H.O.* nº 27. {obra inacabada}

Arcano ([1983]) — *H.O.* nº 33.

L'últim adeu [grupo] (1982) — *H.O.* nº 25. {con voz}

Pentáfono (1979) — *H.O.* nº 18. {o Quinteto, o Multi-grupos en múltiplos de 5= 10, 15, 20 o 25}

Permutación ([1983]) — *H.O.* nº 34.

Purple dance (Omaggio) ([1996¿?]) — *H.O.* nº 65.

Recuerdos del cielo ([2000¿?]) — *H.O.* nº 74.

SGAEvarius (1998) — *H.O.* nº 70.

Sexteto:

Der Blaue Engel (2003) — *H.O.* nº 79.

El Exterminador [grupo] (1986)— *H.O.* nº 42.

Verwirrung (1992) — *H.O.* nº 55.

Grupos (7 o más):

Cinco glosas y un epitafio ([1990]) — *H.O.* nº 52. {o Fanfarria}

Comunicación (1981) — *H.O.* nº 24.

Dieser zug hält an jeder haltestelle (1976) — *H.O.* nº 05.

En el fondo de un beso dormido (1989) — *H.O.* nº 50. {con voz}

Exhágistos ([1995¿?]) — *H.O.* nº 63.

Llanto por una ausencia (1980) — *H.O.* nº 20. {con solistas}

Pasodoble (1981~) — *H.O.* nº 22. {obra inacabada}

Pasodoble ([≤1983~]) — *H.O.* nº 28. {obra inacabada}

Poculum amoris [grupo] (1999) — *H.O.* nº 72.

Ricercare (1986) — *H.O.* nº 43.

Tuba Verum Corpus (2003) — *H.O.* nº 81.

Multi-grupos:

Pentáfono (1979) — *H.O.* nº 18. {o Quinteto, o Multi-grupos en múltiplos de 5= 10, 15, 20 o 25}

Tétrade (1997) — *H.O.* nº 67.

Fanfarria:

Cinco glosas y un epitafio ([1990]) — *H.O.* nº 52. {o Grupos (7 o más)}

Fanfarria ([1992]) — *H.O.* nº 57.

Orquestal (con o sin solista/s):

Orquesta de Cuerdas:

Rien ne va plus (1985) — *H.O.* nº 37.

Rumor de claridades (1997) — *H.O.* nº 66.

Orquesta de Cámara:

Cantio et Reliqua ([1986¿?]) — *H.O.* nº 44.

Codex Aureum (2001) — *H.O.* nº 76.

Das aufwachen des Gregor Samsa (1989) — *H.O.* nº 51.

Música anarca (1977) — *H.O.* nº 10.

Concierto de Cámara:

Concierto para Violoncello y conjunto de cámara (1978~) — *H.O.* nº 13. {obra inacabada}

Konzert (1987) — *H.O.* nº 45.

Leggiero (1978) — *H.O.* nº 14. {con solista}

-Música Sinfónica (con o sin solista/s):

Orquesta Sinfónica:

Alla breve [sinfónica] (1980) — *H.O.* nº 19.

Concierto para violoncello y orquesta (1991) — *H.O.* nº 54. {con solista}

Contra (1984) — *H.O.* nº 35. {2 orquestas y solista}

Haciendo tiempo (1989) — *H.O.* nº 49.

Poculum amoris [sinfónica] ([2001]) — *H.O.* nº 75. {con coro}

Taxi, al Rialto ([1988]) — *H.O.* nº 48 - Nº 6 ***Marlene en los urinarios***. {con electrónica/cinta magnética}

Taxi, al Rialto ([1988]) — *H.O.* nº 48 - Nº 7 a y c) ***Follies***. {con voz}

Transcurso (1975) — *H.O.* nº 03.

Tres cuadros de Paul Klee ([1998]) — *H.O.* nº 71.

Y en el centro (había algo como) cuatro seres (1983) — *H.O.* nº 29.

Banda de música:

En un vasto dominio (1995) — *H.O.* nº 62.

Lumo ([1992]) — *H.O.* nº 58.

Passacaglia (1991) — *H.O.* nº 53.

-Música para escena:

Teatro - vodevil:

Taxi, al Rialto ([1988]) — *H.O.* nº 48.

- Nº 1 ***Taxi, al Rialto***. {grupo (4) y voces de reparto}
- Nº 2 ***El Music-Hall***. {grupo (4) y voces de reparto}
- Nº 3 ***Salomé la pecadora***. {grupo (4)}
- Nº 4 ***Género ínfimo (Domando pulgas)***. {grupo (4) y voces de reparto}
- Nº 5 ***Cabaret alemán***. {grupo (4) y voces de reparto}
- Nº 6 ***Marlene en los urinarios***. {orquesta sinfónica y electrónica/cinta}
- Nº 7 a y c) ***Follies*** {orquesta sinfónica y voz}. b) ***Un puñado de piedras preciosas***. {grupo (4) y voces de reparto}
- Nº 8 ***La canción de la noche***. {grupo (4) y voces de reparto}
- Nº 9 ***Parada oriental***. {grupo (4)}
- Nº 10 ***La revista española (En la pasarela)***. {grupo (4) y voces de reparto}
- Nº 11 ***Resumen (Adiós al Music-Hall)***. {grupo (4) y voces de reparto}

Ópera:

Les Fúries i Final ([2004]) — *H.O.* nº 83. {orquesta sinfónica y voces}

-Obras con voz (cámara/sinfónica/escena):

En el fondo de un beso dormido (1989) — *H.O.* nº 50..... Contralto

Les Fúries i Final ([2004]) — *H.O.* nº 83..... Bajo y 3 mujeres (o coro femenino)

Llanto por una ausencia (1980) — *H.O.* nº 20. ... Contralto (o Tenor)

L'últim adeu [dúo] (1982) — *H.O.* nº 26..... Voz no definida

L'últim adeu [grupo] (1982) — *H.O.* nº 25. ..... Voz no definida

Melencolia I (2002) — *H.O.* nº 78..... Mezzosoprano

Poculum amoris [sinfónica] ([2001]) — *H.O.* nº 75..... Coro mixto

Taxi, al Rialto ([1988]) — *H.O.* nº 48..... Voces de reparto

-Obras con solista/s (cámara/sinfónica):

Concierto para Violoncello y conjunto de cámara (1978~) — *H.O.* nº 13. {obra inacabada} ..... Violonchelo solista.

Concierto para violoncello y orquesta (1991) — *H.O.* nº 54..... Violonchelo solista.

Contra (1984) — *H.O.* nº 35..... Timbalero solista.

Leggiero (1978) — *H.O.* nº 14..... Violonchelo solista.

Llanto por una ausencia (1980) — *H.O.* nº 20. ... Contralto y trombón solistas.

Pasodoble ([≤1983~]) — *H.O.* nº 28. {obra inacabada} ..... Clarinete solista.

Tratado de la locura (1998) — *H.O.* nº 69..... Percusionista solista.

-Obras con electrónica/cinta (cámara/sinfónica/escena):

Declinaciones (1973) — *H.O.* nº 01. (Amplificación)

Taxi, al Rialto ([1988]) — *H.O.* nº 49 - Nº 6 ***Marlene en los urinarios***. (Reproducción de pista).

Tétrade (1997) — *H.O.* nº 67. (Reproducción de pista).

2.3.3. Listado simple de obras editadas:

Listado simple de obras editadas y publicadas de Ramón Ramos, en varios órdenes (por título de la edición, y por editorial). Acompañadas de su referencia bibliográfica (presente en la Bibliografía de la Tesis) y de su número de ***Catálogo H.O.***.

-Por título de la edición (alfabético):

Armagedón. (CSMV, 1986: 65-70). [*H.O.* nº 38].[294] Con fines no comerciales.

Aura. (RAMOS, 2004a). [*H.O.* nº 80].

Contra. Disponible solo en alquiler, no publicada. [*H.O.* nº 35].

Les Fúries i Final: *Veus i Orquestra.* (RAMOS, 2004b). [*H.O.* nº 83].

Orgelmasse*: para Órgano.* Pre-edición limitada, no publicada. [*H.O.* nº 84].

Passacaglia: *for Symphonic Band.* (RAMOS, 2003). [*H.O.* nº 53].

Poculum amoris: *para orquesta.* (RAMOS, 2001). [Sinfónica] [*H.O.* nº 75].

Quasi niente*.* (CSMV, 1986: 63-64). [*H.O.* nº 30].[295] Con fines no comerciales.

Quasi niente*.* (RAMOS, 1995b). [*H.O.* nº 30].

---

[294] La partitura se edita y publica como facsímil del manuscrito de Ramón Ramos adjunto como parte del artículo de César Cano (1986: 65-70) en la revista *Estudios Musicales* nº 3 del Conservatorio Superior de Música de Valencia (CSMV, 1986).

[295] La partitura se edita y publica como facsímil del manuscrito de Ramón Ramos adjunto como parte del artículo de César Cano (1986: 63-64) en la revista *Estudios Musicales* nº 3 del Conservatorio Superior de Música de Valencia (CSMV, 1986).

Remor de claredats: *Clarinete, Vibráfono y Piano.* (RAMOS, 2005a). [*H.O.* nº 85].

SGAEvarius: *Para Flauta, Oboe, Clarinete, Vibráfono y Violoncello.* (RAMOS, 2005b). [*H.O.* nº 70].

Tres preludis. (RAMOS, 2002). [*H.O.* nº 77].

-Por editoriales-cronológico:

BOILEAU:

Quasi niente. (RAMOS, 1995b). [*H.O.* nº 30].

CSMV: Con fines no comerciales.

Armagedón. (CSMV, 1986: 65-70). [*H.O.* nº 38].[296]

Quasi niente. (CSMV, 1986: 63-64). [*H.O.* nº 30].[297]

INSTITUT VALENCIÀ DE LA MÚSICA (IVM) y PILES:

Poculum amoris: *para orquesta.* (RAMOS, 2001). También disponible solo en alquiler el material orquestal. [Sinfónica] [*H.O.* nº 75].

Tres preludis. (RAMOS, 2002). [*H.O.* nº 77].

Aura. (RAMOS, 2004a). [*H.O.* nº 80].

Les Fúries i Final: *Veus i Orquestra.* (RAMOS, 2004b). También disponible solo en alquiler el material orquestal. [*H.O.* nº 83].

Remor de claredats: *Clarinete, Vibráfono y Piano.* (RAMOS, 2005a). [*H.O.* nº 85].

PILES:

Contra. Solo disponible en la editorial el alquiler del material orquestal. [*H.O.* nº 35].

---

[296] La partitura se edita y publica como facsímil del manuscrito de Ramón Ramos adjunto como parte del artículo de César Cano (1986: 65-70) en la revista *Estudios Musicales* nº 3 del Conservatorio Superior de Música de Valencia (CSMV, 1986).

[297] La partitura se edita y publica como facsímil del manuscrito de Ramón Ramos adjunto como parte del artículo de César Cano (1986: 63-64) en la revista *Estudios Musicales* nº 3 del Conservatorio Superior de Música de Valencia (CSMV, 1986).

Passacaglia: *for Symphonic Band.* (RAMOS, 2003). También disponible el material de banda. [*H.O.* nº 53].

SGAEvarius: *Para Flauta, Oboe, Clarinete, Vibráfono y Violoncello.* (RAMOS, 2005b). [*H.O.* nº 70].

Orgelmasse*: para Órgano.* Pre-edición limitada realizada por la editorial y no publicada. [*H.O.* nº 84].

2.3.4. Listado simple de obras grabadas:

Listado simple de obras grabadas de Ramón Ramos, en varios órdenes (por obras publicadas, y por registros sonoros inéditos). Acompañadas de su número de ***Catálogo H.O.***, y de su referencia discográfica (presente en la bibliografía de la Tesis).

-Obras publicadas. Por título de obra (alfabético):

Armagedón (1985) [*H.O.* nº 38]:

-**ÁLVAREZ-ARGUDO, Miguel**. (2005b). *Historia del pianismo valenciano* [Grabación sonora]: *Miguel Álvarez-Argudo, Piano.* Valencia: Gadiraifa. Doble CD. CD2-pista 4, Ramón Ramos, Armagedón.

Contra (1984) [*H.O.* nº 35]:

-**ORQUESTA SINFÓNICA DE ALICANTE**. (1997). *Orquesta Sinfónica de Alicante* [Grabación sonora]: *Dirección: Joan Iborra.* Alicante: SGAE.[298]

El Exterminador [percusión] (1983) [*H.O.* nº 31]:

-**APARICI, Sisco**. (2016). *Las Sombras del Exterminador* [Grabación sonora]: *Sisco Aparici.* Alicante: Visualsonora. Pista 1, Ramón Ramos, El Exterminador. D.L.: A 816-2016.

[298] La grabación de la obra no es completa, contiene únicamente del compás 149 hasta el fin.

El Tumbao (1993) [*H.O.* nº 59]:

-**VICENTE, José**. (1994). *José Vicente* [Grabación sonora]: *Percusión fin de siglo.* Veenendaal: Willibrodr Classics. WCCD 60653195-2. CD-pista 5, Ramón Ramos, El Tumbao.

En un vasto dominio (1995) [*H.O.* nº 62]:

-**SOCIETAT ARTÍSTICO-MUSICAL PICASSENT**. (2001). *Societat Artístico-Musical Picassent, Banda Simfònica* [Grabación sonora]: *Andrés Valero-Castells director. 1998-1999.* Valencia: m.l. projectes i edicions musicals. Doble CD. CD1-pista 3, Ramón Ramos, En un vast domini. D.L.: V498-2001.

Klavierstück (1985) [*H.O.* nº 38]: [véase ***Armagedón***].

Pas encore (1979) [*H.O.* nº 16]:

-**ARDITTI STRING QUARTET, The**. (1990). *Cinq Quatuors Espagnols* [Grabación sonora]: *The Arditti String Quartet Edition.* Paris: Disques Montaigne. Pista 3, Ramón Ramos, Pas encore.

Passacaglia (1991) [*H.O.* nº 53]:

-**DIPUTACIÓN DE VALENCIA**. (1995). *Retrobem la nostra música* [Grabación sonora]: *Unión Musical Utielana de Utiel.* José Ángel Zahonero, director. Valencia: Diputació de València, Àrea de cultura. Vol. 13. Pista 2, Passacaglia, Ramón Ramos. [En línea]. [Consulta: 26/VII/2016]. Disponible en: <http://www.dival.es/es/cultura/content/cd-n-13-union-musical-utielana-de-utiel>.

-**FSMCV**. (2003). *Banda de la Federació de Societats Musicals de la Comunitat Valenciana* [Grabación sonora]: *2003.* Alicante: Audioart. Doble CD. CD1-1 Passacaglia, Ramón Ramos. Joan Espinosa, director. Grabación en directo 2003/XI/3. D.L.: A-871-2004.

Quasi niente (1983) [*H.O.* nº 30]:

-**GUILLÉM, Joana; JAUME, Bertomeu**. (1993). *Música valenciana del s. XX para flauta y piano* [Grabación sonora]: *Bertomeu Jaume, Joana Guillem.* Valencia: E.G. Tabalet. Colección Siglo XX. CD-pista 21, Ramón Ramos, Quasi niente.

Remor de claredats (2005) [*H.O.* nº 85]:

-**LLÀCER BLASCO, Arturo**. (2005). *Caràcter Mediterrani* [Grabación sonora]: *Arturo Llàcer, clarinet. Carlos Apellániz, piano. Jesús Salvador "Chapi", percussió.* Valencia: E.G. Tabalet. Pista 8, Ramón Ramos, Remor de claredats.

Ricercare (1986) [*H.O.* nº 43]:

-**GRUP INSTRUMENTAL DE VALÈNCIA**. (1995). *Compositores Valencianos 1* [Grabación sonora]: *Grup Instrumental de València.* Manuel Galduf, director. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Colección Siglo XX. CD-pista 1, Ramón Ramos, Ricercare.

Touché (1994) [*H.O.* nº 60]:

-**ÁLVAREZ-ARGUDO, Miguel**. (1996). *Miguel Álvarez-Argudo, Piano* [Grabación sonora]: *M.* Barcelona: Àudiovisuals de Sarrià. Fundació Música Contemporània, vol. 5.

Tuba Verum Corpus (2003) [*H.O.* nº 81]:

-**LÓPEZ, Vicente**. ([2004]). *Tuba Verum Corpus* [Grabación sonora]. Grupo de tubas Tubabut. [En línea]. [Consulta: 26/VII/2016]. Disponible en: <http://www.vicentelopeztuba.com/documentos/tubabut.htm>.

-Registros sonoros inéditos. Por título de obra (alfabético):

Dado el escaso número de grabaciones publicadas, considero de interés y de utilidad listar a continuación los registros sonoros inéditos que se han podido localizar y consultar en los fondos de archivo de fuentes públicas o privadas.

Arcano ([1983]) [*H.O.* nº 33]:

-**RAMOS, Ramón**. "Pentáfono". En: *Grup de cambra Illana* [Grabación sonora]: *2006 mayo 16.* Valencia: [s.e.] del fondo de archivo del IVM: R. 7833. 2006. [Consulta: 2013/IV/3]. CD-pista 2.

Grabación en directo del concierto del 2006/V/16, XXVIII ENSEMS.[299]

Armagedón (1985) [*H.O.* nº 38]:

-***Música viva***. José Iges. Fondo de archivo de RNE Radio Clásica, 2004/X/25. Grabación en directo del concierto 2004/IX/30. [Sin editar]. *[Fuente:* (RADIO CLÁSICA, 2004b: 88)*]*.

-***Música viva***. José Iges. Fondo de archivo de RNE Radio Clásica, 2005/I/31. Grabación en directo del concierto 2004/V/23. [Sin editar]. *[Fuente:* (RADIO CLÁSICA, 2005: 99)*]*.

-**RAMOS, Ramón**. "Armagedón". En: …*Piano* [Grabación sonora]: *2004 mayo 23*. Valencia: [s.e.] del fondo de archivo del IVM: R. 6586. 2004. [Consulta: 2013/IV/9]. CD-pista 5. Grabación en directo del concierto del 2004/V/23, XXVI ENSEMS. Grabación de RNE para el IVM.

Concierto para violoncello y orquesta (1991) [*H.O.* nº 54]:

-***Concierto extraordinario Día de la Comunidad Valenciana***. Fondo de archivo de RNE Radio 2, 1991/X/9. Grabación en directo del día del estreno. [Sin editar]. *[Fuente:* (ABC CULTURAL, 1991: 35)*]*.

Das aufwachen des Gregor Samsa (1989) [*H.O.* nº 51]:

-**RAMOS, Ramón**. "Das aufwachen des Gregor Samsa". En: *Grup Instrumental de València* [Grabación sonora]: *2006 mayo 21*. Valencia: [s.e.] del fondo de archivo del IVM: R. 7846. 2006. [Consulta: 2013/IV/3]. CD-pista 3. Grabación en directo del concierto del 2006/V/21, XXVIII ENSEMS.

Diferencias sobre Doktor Faustus (1992) [*H.O.* nº 56]:

-***Música viva***. José Iges. Fondo de archivo de RNE Radio Clásica, 2004/X/25. Grabación en directo del concierto 2004/IX/30. [Sin editar]. *[Fuente:* (RADIO CLÁSICA, 2004b: 88)*]*.

[299] La interpretación de la obra viene reflejada como *Pentáfono*, aunque realmente se trata de la versión para quinteto de viento *Arcano*.

El Tumbao (1993) [*H.O.* nº 59]:

-**RAMOS, Ramón**. "El tumbao". En: *José Vicente Pérez* [Grabación sonora]: *1993 mayo 9*. Valencia: [s.e.] del fondo de archivo del IVM: R. 5544. 1993. [Consulta: 2013/IV/9]. CD-pista 5. Grabación en directo del concierto del 1993/V/9, XV ENSEMS. Grabación de RNE para el IVM.

En un vasto dominio (1995) [*H.O.* nº 62]:

-**RAMOS, Ramón**. (1995a). *En un vasto dominio* [Grabación sonora]. Unió Artística Musical de Vilamarxant, Julio Martínez García, director. [En línea]. Valencia: Fonoteca virtual del CIBM. [Base de datos]. Nº CD 9501-Pista 02. [Consulta: 26/VII/2016]. Disponible en: <http://fonoteca.cibm-valencia.com/detalles-cd.aspx?idInterpretacion=1360>.

Klavierstück (1985) [*H.O.* nº 38]: [véase ***Armagedón***].

Leggiero (1978) [*H.O.* nº 14]:

-**Fondo de archivo de RNE Radio Clásica**. Mª Ángeles Novo (violonchelo) y Grupo Koan. [Sin editar].

Les Fúries i Final ([2004]) [*H.O.* nº 83]:

-**RAMOS, Ramón**. "Les Fúries". En: *1714 Món de guerres* [Grabación sonora]: *2004 julio*. Barcelona: [s.e.] del fondo de archivo del IVM: R. 7351/1-2. 2004. [Consulta: 2013/III/26]. Doble CD. CD2-pista única, 34'51". Grabación en directo del concierto del 2004/VII/27, Teatre Grec.[300]

Melencolia I (2002) [*H.O.* nº 78]:

-**RAMOS, Ramón**. "Melancholy I". En: *ENSEMS* [Grabación sonora]: *Inglaterra, la melancolía. 2002 mayo 31*. Valencia: [s.e.] del fondo de archivo del IVM: R. 4717. 2002. [Consulta: 2013/IV/3]. CD-pista 2. Grabación en directo del concierto del 2002/V/31, XXIV ENSEMS. Grabación de RNE para el IVM.

---

[300] La grabación no refleja exacta y enteramente la partitura (o viceversa), sino una selección o adaptación de la misma para su incorporación en la ópera colectiva: de compases 97-228 y 280-289.

Orgelmasse (2005) [*H.O.* nº 84]:

-**RAMOS, Ramón**. "Orgelmasse". En: *Juan de la Rubia* [Grabación sonora]: *2005 mayo 15*. Valencia: [s.e.] del fondo de archivo del IVM: R. 7517. 2005. [Consulta: 2013/IV/3]. CD-pista 3. Grabación en directo del concierto del 2005/V/15, XXVII ENSEMS.

Passacaglia (1991) [*H.O.* nº 53]:

-**RAMOS, Ramón**. (1994). *Passacaglia* [Grabación sonora]. Unió Artística Musical de Vilamarxant, Julio Martínez García, director. [En línea]. Valencia: Fonoteca virtual del CIBM. [Base de datos]. Nº CD 9405-Pista 2. [Consulta: 26/VII/2016]. Disponible en: <http://fonoteca.cibm-valencia.com/detalles-cd.aspx?idInterpretacion=1265>.

Pentáfono (1979) [*H.O.* nº 18]:

-**Fondo de archivo de RNE Radio Clásica**. Grabación en directo del concierto del 1980/XII/18. [Sin editar].

Poculum amoris [sinfónica] ([2001]) [*H.O.* nº 75]:

-**Fondo de archivo del Palau de la Música de València**. Grabación del estreno. [Sin editar].

-**RAMOS, Ramón**. "Poculum amoris". En: *ENSEMS* [Grabación sonora]: *2001 abril 27*. Valencia: [s.e.] del fondo de archivo del IVM: R. 7248. 2001. [Consulta: 2013/IV/9]. Grabación en directo del concierto del 2001/IV/27, XXIII ENSEMS.

-***Música viva***. José Iges. Fondo de archivo de RNE Radio Clásica, 2002/VIII/5. Grabación en directo del concierto 2001/IV/27. [Sin editar]. *[Fuente:* (RADIO CLÁSICA, 2002a: 66)*]*.

Procés d'una serie (1977) [*H.O.* nº 09]:

-**Fondo de archivo de RNE Radio Clásica**. Grabación en directo del concierto del 1979/XI/20. [Sin editar]. *[Fuente:* entrevista a Jesús Villa-Rojo (mail:2013/III/6)*]*.

Quasi niente (1983) [*H.O.* nº 30]:

-***Música viva***. José Iges. Fondo de archivo de RNE Radio Clásica, 2002/X/7. Grabación en directo del concierto 2001/V/21. [Sin editar]. *[Fuente:* (RADIO CLÁSICA, 2002b: 70)*]*.

-***Música viva***. José Iges. Fondo de archivo de RNE Radio Clásica, 2004/X/25. Grabación en directo del concierto 2004/IX/30. [Sin editar]. *[Fuente:* (RADIO CLÁSICA, 2004b: 88)*]*.

Ricercare (1986) [*H.O.* nº 43]:

-**RAMOS, Ramón**. "Ricercare". En: *Modus novus* [Grabación sonora]: *2000 mayo 5*. Valencia: [s.e.] del fondo de archivo del IVM: R. 4641. 2000. [Consulta: 2013/IV/9]. CD-pista 5. Grabación en directo del concierto del 2000/V/5, XXIV ENSEMS.

-**RAMOS, Ramón**. "Ricercare". En: *ENSEMS* [Grabación sonora]: *Grupos y solistas valencianos. 2003 junio 1*. Valencia: [s.e.] del fondo de archivo del IVM: R. 4634. 2003. [Consulta: 2013/IV/9]. CD-pista 8. Grabación en directo del concierto del 2003/VI/1, XXV ENSEMS. Grabación de RNE para el IVM.

-**RAMOS, Ramón**. "Ricercare". En: *Grup de cambra Illana* [Grabación sonora]: *2006 mayo 16*. Valencia: [s.e.] del fondo de archivo del IVM: R. 7833. 2006. [Consulta: 2013/IV/3]. CD-pista 5. Grabación en directo del concierto del 2006/V/16, XXVIII ENSEMS.

-**RAMOS, Ramón**. "Ricercare". En: *Moderna; Grup Instrumental de València* [Grabación sonora]: *2012*. Valencia: [s.e.] del fondo de archivo del IVM: R. 10263. 2012. [Consulta: 2013/IV/9]. CD-pista 1. Grabación en directo del concierto del 2012/VI/2, XXXIV ENSEMS.

Rumor de claridades (1997) [*H.O.* nº 66]:

-**RAMOS, Ramón**. "Rumor de claridades". En: *Collegium Instrumentale* [Grabación sonora]: *1998 abril 26.* Valencia: [s.e.] del fondo de archivo del IVM: R. 5554. 1998. [Consulta: 2013/IV/3]. CD-pista 1. Grabación en directo del concierto del 1998/IV/26, XIX ENSEMS.

SGAEvarius (1998) [*H.O.* nº 70]:

-**RAMOS, Ramón**. "SGAEvarius". En: *Grup de cambra Illana* [Grabación sonora]: *2006 mayo 16*. Valencia: [s.e.] del fondo de archivo del IVM: R. 7833. 2006. [Consulta: 2013/IV/3]. CD-pista 1. Grabación en directo del concierto del 2006/V/16, XXVIII ENSEMS.

Taxi, al Rialto ([1988]) [*H.O.* nº 48]:

-*Taxi, al Rialto*. (1989). [Grabación vídeo VHS]. Valencia: [s.e.] del fondo de archivo de Bartomeu Jaume. [Consulta: 2013/VIII/13]. Grabación en directo del concierto del 1989/VI/8. Centre Dramàtic. IVAECM.

Tétrade (1997) [*H.O.* nº 67]:

-***Música viva***. José Iges. Fondo de archivo de RNE Radio Clásica, 2004/IV/12. Grabación en directo del concierto 2002/V/14. [Sin editar]. *[Fuente:* (RADIO CLÁSICA, 2004a: 65)*]*.

Touché (1994) [*H.O.* nº 60]:

-**RAMOS, Ramón**. "Touché". En: *Ananda Sukarlan* [Grabación sonora]: *2006 mayo 18*. Valencia: [s.e.] del fondo de archivo del IVM: R. 7837/1-2. 2006. [Consulta: 2013/IV/3]. Doble CD. CD1-pista 3. Grabación en directo del concierto del 2006/V/18, XXVIII ENSEMS.

Tres preludis (2002) [*H.O.* nº 77]:

-***Música viva***. José Iges. Fondo de archivo de RNE Radio Clásica, 2002/X/14. Grabación en directo del concierto 2002/X/4. [Sin editar]. *[Fuente:* (RADIO CLÁSICA, 2002b: 80)*]*.

-**RAMOS, Ramón**. "Tres preludis". En: *José Luis Ruiz del Puerto* [Grabación sonora]: *Francisco Tárrega (1852-1909), entre la tradición y la modernidad. 2009*. Valencia: [s.e.] del fondo de archivo del IVM: R. 9332. 2009. [Consulta: 2013/IV/3]. CD-pista 6. Grabación en directo del concierto del 2009/V/20, XXXI ENSEMS.

2.3.5. Listado simple de obras en línea (*links*):

Pese a la consabida volatilidad de este tipo de información en línea, también soy consciente de que se trata de un material muy útil y de facilísimo acceso, por lo que considero de interés listar a continuación los *links* en línea en los que se pueden encontrar archivos multimedia de obras de Ramón Ramos, sean audios o vídeos.

-*Links* a audios. Por título de obra (alfabético-cronológico):

En un vasto dominio (1995) [*H.O.* nº 62]:

> -**RAMOS, Ramón**. (1995a). *En un vasto dominio* [Grabación sonora]. Unió Artística Musical de Vilamarxant, Julio Martínez García, director. [En línea]. Valencia: Fonoteca virtual del CIBM. [Base de datos]. Nº CD 9501-Pista 02. [Consulta: 4/IV/2017]. Disponible en: <http://fonoteca.cibm-valencia.com/detalles-cd.aspx?idInterpretacion=1360>.

Passacaglia (1991) [*H.O.* nº 53]:

> -**RAMOS, Ramón**. (1994). *Passacaglia* [Grabación sonora]. Unió Artística Musical de Vilamarxant, Julio Martínez García, director. [En línea]. Valencia: Fonoteca virtual del CIBM. [Base de datos]. Nº CD 9405-Pista 2. [Consulta: 4/IV/2017]. Disponible en: <http://fonoteca.cibm-valencia.com/detalles-cd.aspx?idInterpretacion=1265>.
>
> -**DIPUTACIÓN DE VALENCIA**. (1995). *Retrobem la nostra música* [Grabación sonora]: *Unión Musical Utielana de Utiel*. José Ángel Zahonero, director. Valencia: Diputació de València, Àrea de cultura. Vol. 13. Pista 2, Passacaglia, Ramón Ramos. [En línea]. [Consulta: 4/IV/2017]. Disponible en: <http://valenciacanta.blogspot.com.es/2015/03/retrobem-la-nostra-musica-vol-13-1995.html>.

Tuba Verum Corpus (2003) [*H.O.* nº 81]:

-**LÓPEZ, Vicente**. ([2004]). *Tuba Verum Corpus* [Grabación sonora]. Grupo de tubas Tubabut. [En línea]. [Consulta: 4/IV/2017]. Disponible en: <http://www.vicentelopeztuba.com/documentos/tubabut.htm>.

-*Links* a vídeos. Por título de obra (alfabético):

Armagedón (1985) [*H.O.* nº 38]:

-**m4692mig021**. (2010). *Miguel Alvarez Argudo interpreta Armagedon de Ramon Ramos en la Sociedad filarmónica de Valencia* [Vídeo]. Miguel Álvarez-Argudo, pianista. [En línea]. YouTube. [Consulta: 4/IV/2017]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=TNKUNLVmNu0>.

El Tumbao (1993) [*H.O.* nº 59]:

-**Jesús Morales**. (2014). *El Tumbao - Ramón Ramos (multipercusión)* [Vídeo]. Multipercusión: El Tumbao. Compositor: Ramón Ramos. Intérprete: Jesús Morales Ros. [En línea]. YouTube. [Consulta: 4/IV/2017]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ycY7mmh6Yw0>.

Klavierstück (1985) [*H.O.* nº 38]: [véase ***Armagedón***].

Passacaglia (1991) [*H.O.* nº 53]:

-**Mª Carmen Beltran Verdejo**. (2014). *PASSACAGLIA - BANDA CPMT* [Vídeo]. PASSACAGLIA - RAMÓN RAMOS. Concierto Banda CPMT (Conservatorio Profesional de Música de Torrent). Director: Francisco Amaña. [En línea]. YouTube. [Consulta: 4/IV/2017]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Lq9syr0id_c>.

Pentáfono (1979) [*H.O.* nº 18]:

-**kazlunn92**. (2014). *HOMENATGE RAMON RAMOS* [Vídeo]. Acte "Homenatge al compositor Ramón Ramos". 1-6-2014, Teatre Modern, Alginet (Valencia). Juan Antonio Pallàs Duart (Clarinete), Irene Simbor Lozano (Violonchelo), José Vicente Llopis Espert (Saxofón), Jesús Sanfélix Roig (Trompeta), Mª Amparo Vidal Navarro (Violín).

Director: Héctor Oltra García. [En línea]. YouTube. [Consulta: 4/IV/2017]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=f8Hfk7goik8>.

CAPÍTULO 3: ARCHIVO DIGITAL

3.1. Antecedentes, justificación y acciones-objetivos del *Archivo Digital*:

Como ya se ha ido apuntando en los anteriores *Estado de la cuestión*: *3.3.2.1. Situación del elenco de partituras del autor. Archivo Digital*, en el *Capítulo 1: Biografía* y en el *Capítulo 2: Catálogo de obra*, encontramos el antecedente más significativo en el hecho de que Ramón Ramos no llevara en vida ni un control riguroso de su propia producción musical ni configurara un archivo físico completo, ordenado y catalogado de sus propias partituras y materiales de trabajo, lo que aboca a su elenco a una grave situación de dispersión y posible extravío.

Los detonantes de esta circunstancia, como se atestiguó en el biográfico *Capítulo 1*, los podemos encontrar en factores que tiene que ver con la personalidad y las circunstancias biográficas del autor, y que recalan principalmente en el particular carácter de Ramón Ramos (algo bohemio, desprendido, implacablemente autocrítico y que restaba importancia a su propia obra), en los acontecimientos personales (varias mudanzas de domicilio, especialmente en sus últimos años), y en las vicisitudes vitales (su enfermedad de Alzheimer y la paulatina pérdida de memoria y facultades). Factores, todos ellos, que pudieron ser detonantes de la situación en la que se encontró el elenco de su obra y partituras al inicio de abordar las presentes investigaciones.

En cuanto a estos factores, remitiéndonos a los testimonios recogidos en las diferentes entrevistas realizadas para la presente Tesis Doctoral, encontramos manifestaciones y muestras que los constatan:

En primer lugar, el factor personalidad[301]: Muchos de los testimonios apuntan anécdotas referidas al hecho de que el autor, en más de una ocasión, cedía confiadamente el manuscrito original al intérprete o formación instrumental que le había encargado la composición de la obra, sin quedarse el autor copia alguna para sí. O que, en sus últimos años de vida, antes de caer gravemente enfermo, regalara algunas partituras manuscritas originales de sus composiciones a amigos,

[301] Remitámonos al Capítulo 1: *1.4. Aproximación testimonial a la personalidad de Ramón Ramos*, de la presente Tesis Doctoral.

compañeros e incluso a alumnos, como es el caso constatado de sus obras: ***Declinaciones*** (1973) [*H.O.* nº 01] y ***Procés d'una serie*** (1977) [*H.O.* nº 09], originales actualmente en manos del compositor Emilio Calandín, compañero y amigo de Ramón Ramos; ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 16], uno de los originales se encuentra actualmente en manos del compositor y director Andrés Valero-Castells, alumno, compañero y amigo de Ramón Ramos; ***Y en el centro (había algo como) cuatro seres*** (1983) [*H.O.* nº 29], ***Contra*** (1984) [*H.O.* nº 35], ***En el fondo de un beso dormido*** (1989) [*H.O.* nº 50] y ***Verwirrung*** (1992) [*H.O.* nº 55], originales actualmente en manos del compositor Carlos Fontcuberta, alumno de Ramón Ramos; entre otras. He de apuntar que estas partituras originales manuscritas han podido ser localizadas y recuperadas para el *Archivo Digital* gracias al aprecio y el compromiso para con la memoria del compositor de sus actuales poseedores, quienes me ha permitido amablemente el acceso a las mismas.

En segundo lugar, los acontecimientos personales[302]: La coyuntura familiar tras la separación de Ramón Ramos de su esposa en 2004 produjo consiguientemente que su material de trabajo y partituras fueran trasladadas en sus últimos años de vida en numerosas ocasiones de un lugar a otro de residencia: del domicilio familiar de Alginet a la casa familiar materna en Sumacàrcer, de Sumacàrcer de regreso a un piso alquilado en Alginet, del piso alquilado a la casa familiar paterna en Alginet junto a su hermano Rafael y su cuñada Victoria, y de la casa familiar paterna de vuelta al domicilio familiar junto a su exesposa e hijos, con los trances y riesgos que ello implica para dicho material.

Y el tercer factor, el vital[303]: La enfermedad de Alzheimer que el autor padeció durante sus últimos años de vida, coincidiendo además los primeros síntomas con la coyuntura familiar anteriormente mencionada, y agravándose en 2008, lo que le ocasionó la baja laboral, primero temporal y finalmente definitiva. Esto devino inevitablemente en una paulatina incapacidad para custodiar y cuidar durante

---

[302] Remitámonos a lo recogido en el Capítulo 1: *1.3. RESULTADO: HISTORIA DE VIDA DE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA (VERSIÓN PRINCIPAL: CRONOLÓGICA, EN ETAPAS, NARRADA DETALLADAMENTE E ILUSTRADA)*, años 2004 a 2012, de la presente Tesis Doctoral.

[303] *Ídem.*

todos aquellos años todo aquel material, con el consiguiente desorden y dispersión de parte de su elenco de partituras, ocasionándose la pérdida de páginas, obras completas hoy en día ilocalizadas, extraviadas, etc… Recordemos el pasaje narrado tristemente por Victoria Lozano Pastor, cuñada de Ramón Ramos, en referencia a la situación del material de trabajo y partituras del compositor en los últimos años, recogido y descrito en el año 2007 del apartado biográfico de la presente Tesis Doctoral, *Capítulo 1: 1.3. RESULTADO: HISTORIA DE VIDA DE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA (VERSIÓN PRINCIPAL: CRONOLÓGICA, EN ETAPAS, NARRADA DETALLADAMENTE E ILUSTRADA)*:

> "Ho tenia tot… com no era ell. Tot estès, tot per terra, tot escampat… [...]. Per que és una cosa molt típica de l'enfermetat. De tindre-ho tot per damunt, tot escampat…. Com si no tingueren…. Que no les troben… i tingueren que fer ells també tria."[304].

Este cúmulo de situaciones apuntados en los antecedentes incide en la urgente necesidad de velar por la pervivencia del elenco de obras del compositor Ramón Ramos, objetivo que justifica y se materializa en la creación del presente *Archivo Digital*, llevado a cabo mediante tres acciones-objetivos esenciales: **recuperar**, **conservar** y **aunar**.

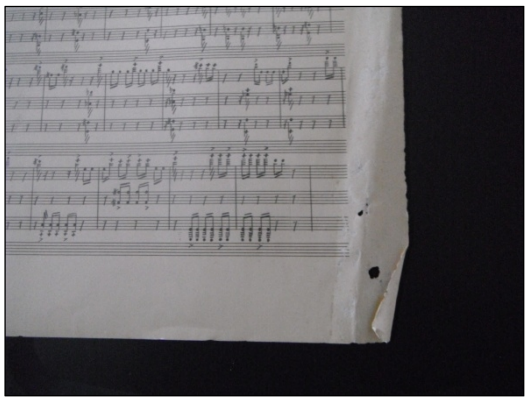
La primera acción y más urgente es la de **recuperar** las partituras de sus obras, en especial los manuscritos originales, o en su defecto alguna copia existente de la partitura. Como he podido comprobar durante la investigación, las partituras de las obras de Ramón Ramos se encontraban muy diseminadas y muchas de ellas ilocalizadas, incluso los manuscritos originales, en paraderos y manos muy diversas y muchas veces desconocidas, lejos del fondo de archivo personal de Ramón Ramos, y bajo serio riesgo de que alguna de ellas se pudiera perder para siempre en otros fondos de archivo particulares no controlados ni registrados. Esta incertidumbre en cuanto a la localización de las obras justifica la necesidad urgente de recuperar las partituras del autor, con el objetivo de incluir el mayor

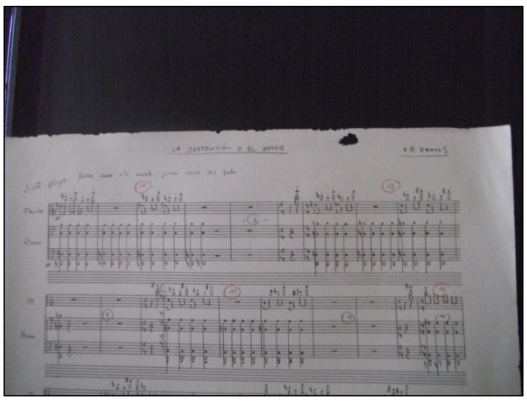
[304] Transcripción literal de un fragmento de la entrevista mantenida personalmente, el día 22 de agosto de 2013, con Victoria Lozano Pastor (esposa de Rafael Ramos Villanueva, hermano de Ramón Ramos) en la casa paterna de Ramón, domicilio actual de su hermano Rafael y esposa, en el nº 10 de la calle Eulàlia Escobet de Alginet (Valencia).

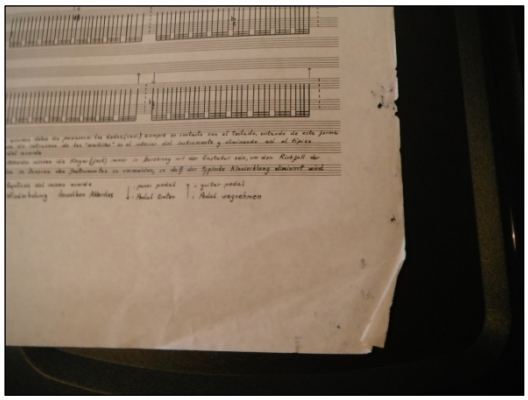
número de obras posible de su elenco en el presente *Archivo Digital* antes de que puedan desaparecer definitivamente.

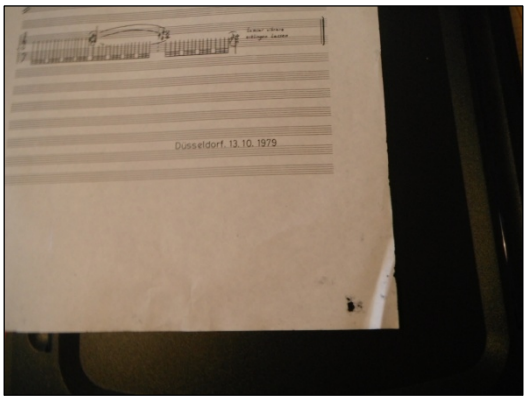
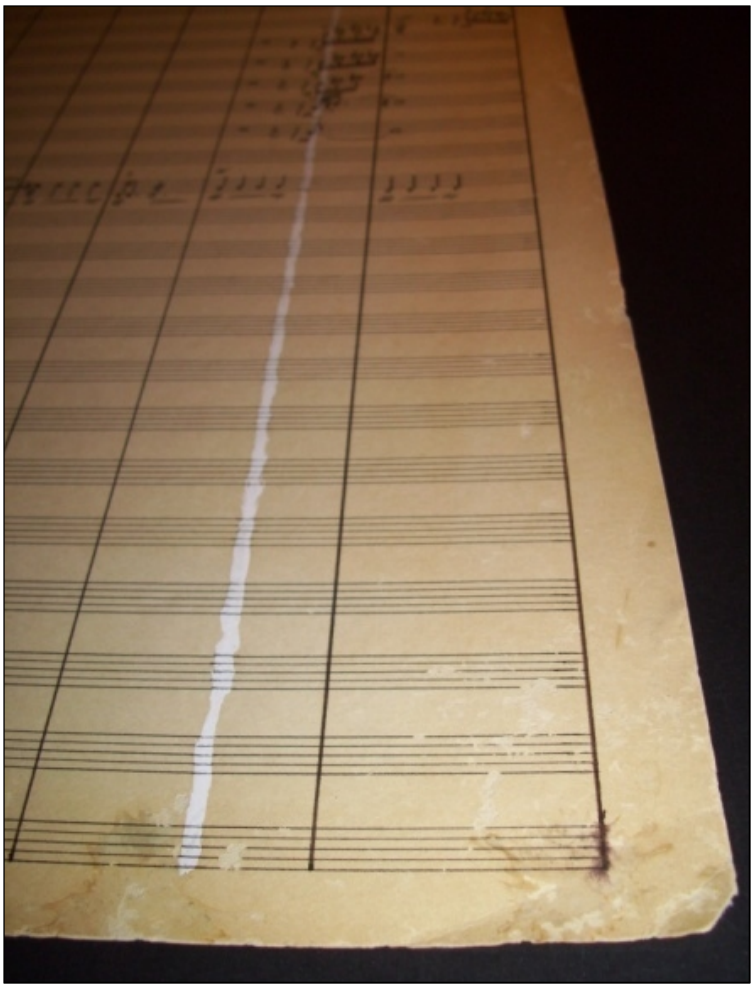
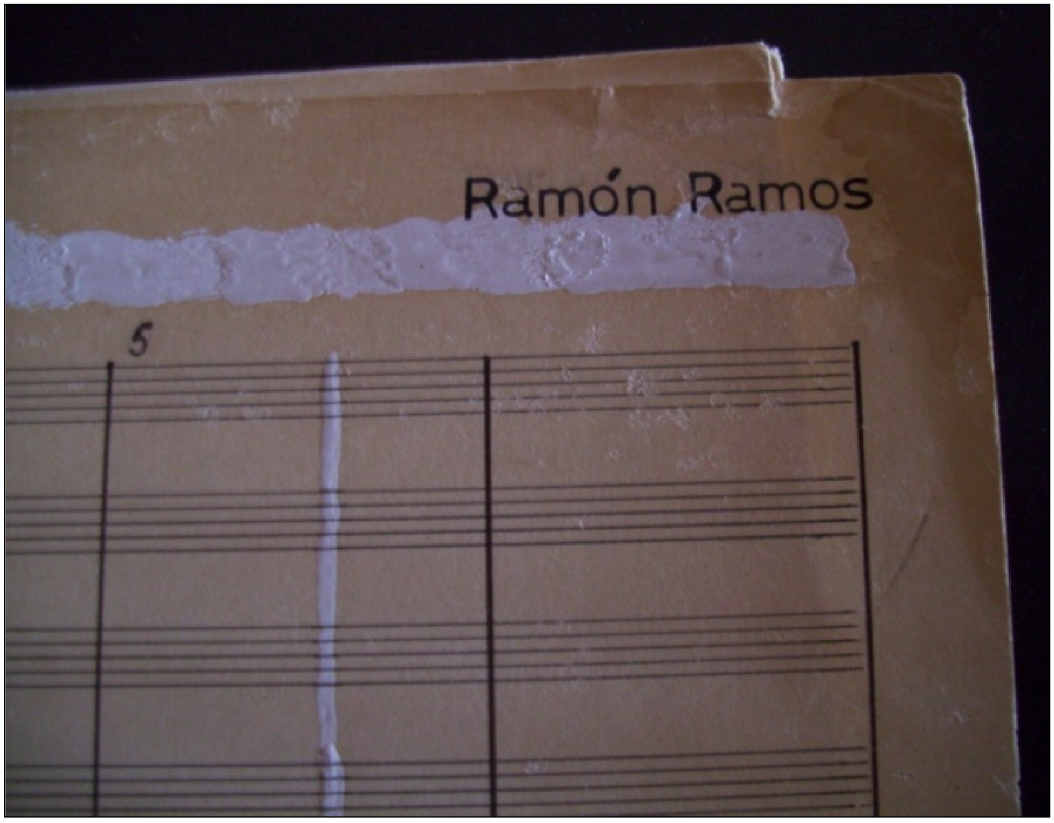
Otra acción necesaria es **conservar** la producción musical de Ramón Ramos. Se ha de tener en cuenta que la gran mayor parte de su producción musical se materializa en papel manuscrito, ya que Ramón Ramos prefería componer a mano y no dejarse influenciar por los condicionamientos informáticos[305]. Esto lleva a que prácticamente el total de sus obras dependan del soporte físico de la partitura original manuscrita en papel, o una copia de la misma en su defecto. Por ello, como se ha podido constatar durante las investigaciones en la consulta del fondo de archivo personal del autor y en otras localizaciones de sus partituras, se hace urgente, en la medida de lo posible, frenar y adelantarse al deterioro que estas sufren, algunas de ellas con más de 40 años, y que se han visto dañadas por factores ambientales (humedades, oxidación, etc…), agentes biológicos (insectos, hongos, etc..), o el paso del tiempo (desgaste por uso y manipulación, corrosión, oscurecimiento, etc…). Con su digitalización e inclusión ordenada en el presente *Archivo Digital* se cumple con el objetivo de asegurar la conservación de la música del autor, preservándola del deterioro más allá de su perecedero soporte físico, dado el estado de algunas de ellas, como puede apreciarse en las siguientes fotografías:

[305] Al respecto, en alguna de las conversaciones que mantuve con Ramón Ramos en las clases de Composición del *Conservatorio Superior de Música de Valencia* (entre los años 2002 y 2007), este me confesó que no le era grato y no solía componer a ordenador porque le condicionaba muchísimo, a lo que se añadía el hecho de que el escuchar el resultado de lo compuesto, aun siendo consciente de la enorme limitación y falsedad sonora de la reproducción mecánica del ordenador, le decepcionaba hasta tal punto de llegar a borrar todo el trabajo compuesto durante la noche anterior. Incluso se da el caso en alguna de sus partituras, como ***Tétrade*** (1997) [*H.O.* nº 67] o ***Codex Aureum*** (2001) [*H.O.* nº 76], en las que se mezclan los fragmentos a ordenador con los manuscritos, o se aprecia como el inicio de su edición está realizado por medios informáticos, pero posteriormente el resto de la partitura fue completado manuscritamente.

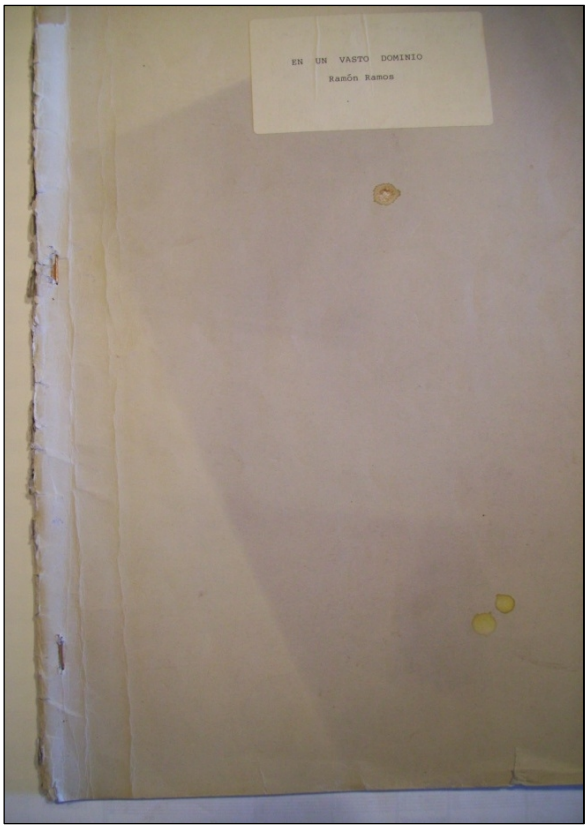


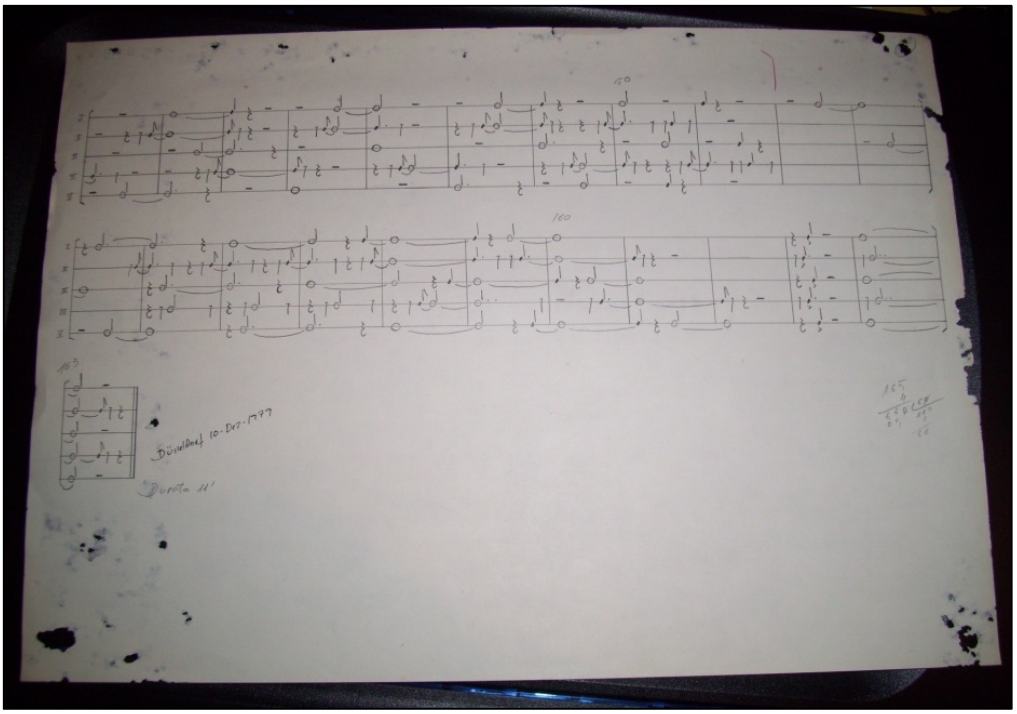
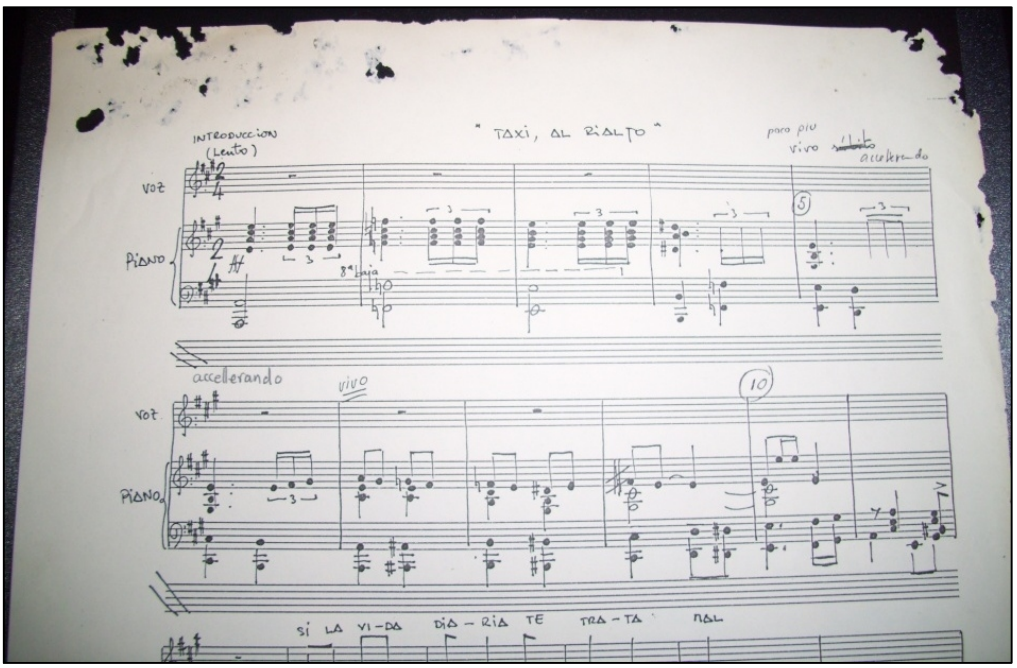


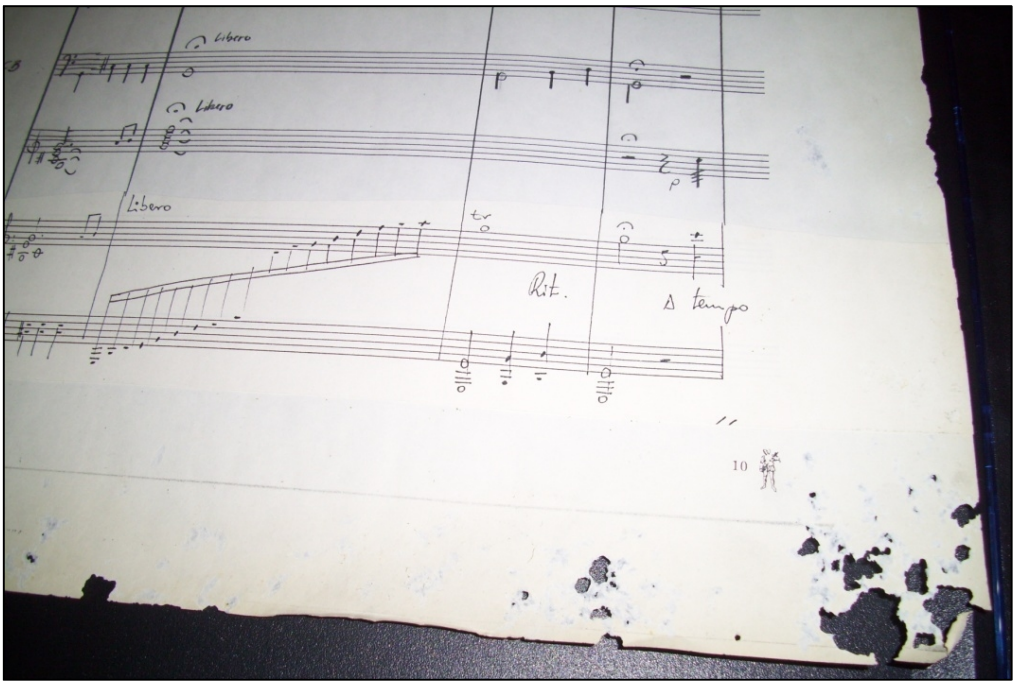
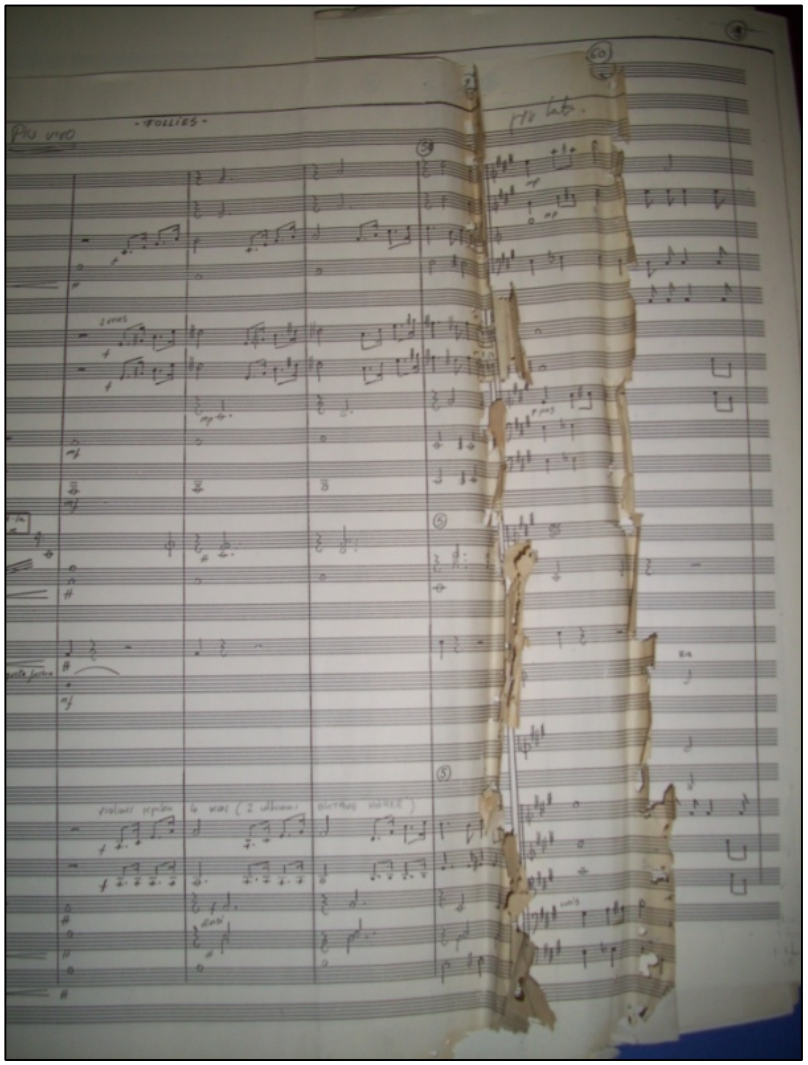



Düsseldorf, 13.10.1979


Ramón Ramos
5

Y en el centro Chelsea algo
Star No. 197, 44 Systems ®
Star No. 197, 44 Systems ®


EN UN VASTO DOMINIO
Ramón Ramos



INTRODUCCION
(Lento)
" TAXI, AL RIALTO "
Voz
PIANO
accelerando
vivo
10
SI LA VI-DA DIA-RIA TE TRA-TA NAL

Libero
Libero
Libero
tr
Rit.
Δ tempo
10

Più vivo
- FOLLIES -
rit. tutti.

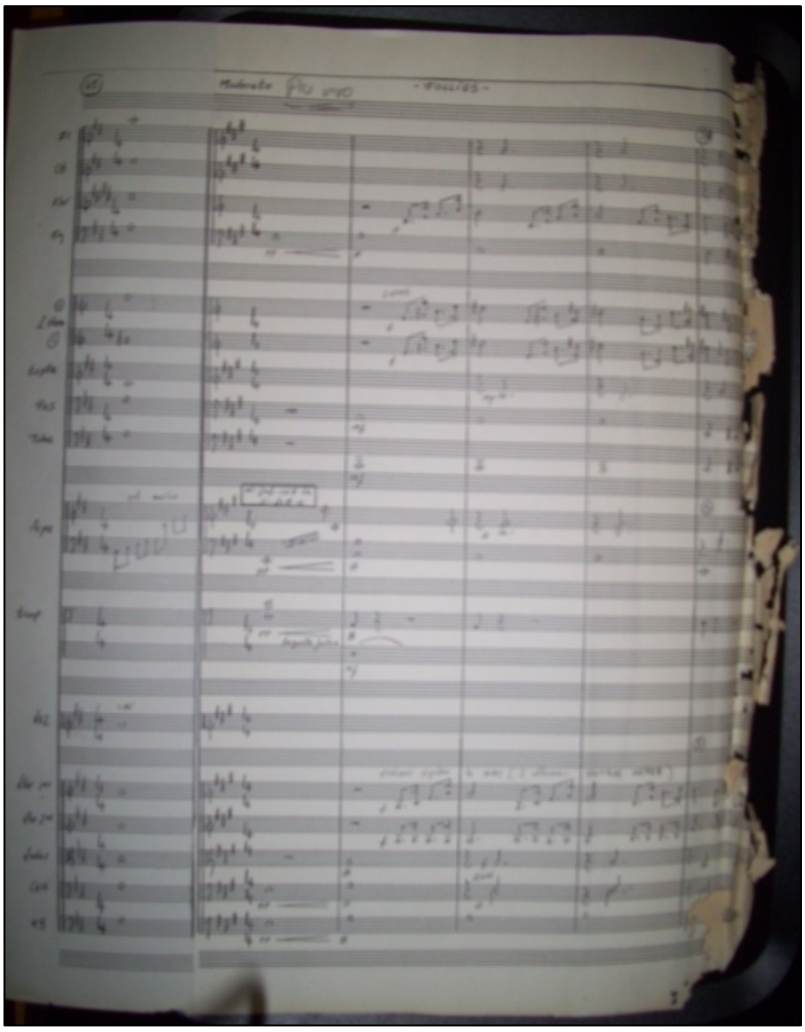


Fig. 96. *13 fotografías con detalles del deterioro sufrido por algunas de las partituras originales del autor.*

Inéditas. ©Héctor Oltra García. [Fotos tomadas entre el 8/3/2014 y el 18/12/2016].

Otra acción necesaria que aborda el *Archivo Digital* es la de **aunar** el elenco de obras de Ramón Ramos. Como hemos constatado en el capítulo anterior (ver *2.3.3. Listado simple de obras editadas*, en el *CAPÍTULO 2: CATÁLOGO DE OBRA* de la presente Tesis Doctoral), Ramón Ramos tiene muy poca obra editada, lo que hace que a través de los medios comerciales solo se pueda entrar en contacto con una parte mínima de la producción del autor. A consecuencia de ello, la única manera de acceder a gran parte de su producción es a través de un cierto "trapicheo" musical de partituras prestadas, fotocopias del original, fotocopias de fotocopias, etc…. Esta situación limita y dificulta enormemente el acceso a su obra, impidiendo que intérpretes, directores, musicólogos, investigadores,

editores, estudiantes y público en general puedan acceder fácilmente a sus partituras con las diferentes intenciones de programarlas en conciertos, llevar a cabo investigaciones y estudios, ediciones, o simplemente adquirir un ejemplar, consultarlas, etc…. En definitiva, lo que obstaculiza gravemente la difusión, el conocimiento y el disfrute de la música de Ramón Ramos. La adición de las obras al *Archivo Digital* cumple de este modo con el objetivo de mantener el corpus de obras del autor unido, disponible, convirtiéndose en punto de referencia localizado para el acceso a las mismas que facilite su acercamiento a todos estos posibles estudios e investigaciones, interpretaciones, y/o ediciones futuras. Tal es el caso del proyecto de edición de las partituras que se ha comenzado a desarrollar coincidiendo con el final del proceso de elaboración de la presente Tesis Doctoral, gracias y a partir de los resultados obtenidos en el presente *Archivo Digital*, e impulsado por mí mismo y por los herederos legales de los derechos de la obra de Ramón Ramos –sus hijos–, con la editorial musical valenciana *PILES, Editorial de Música, S.A.*.

3.2. Metodología detallada y descripción del procedimiento:

La metodología adoptada para la confección del *Archivo Digital* de obras de Ramón Ramos está, como es lógico, estrechamente relacionada con la seguida para la confección del ***Catálogo H.O.***, tal y como fue descrita en el apartado *2.1. Metodología detallada y descripción del procedimiento*, del previo *CAPÍTULO 2: CATÁLOGO DE OBRA*. Ambas labores, catalogación y creación del *Archivo Digital*, se desarrollan pues al mismo tiempo compartiendo metodología. Metodología, recordemos, basada en la consulta de fuentes documentales, en un importante trabajo de campo fundamentado en el rastreo de fondos de archivo y documentos, y con el apoyo de herramientas como la entrevista.

A efectos metodológicos, he de precisar que del procedimiento de investigación apuntado para el *Catálogo H.O.*, basta para el *Archivo Digital* con seguir la *1ª Etapa - Acceso a las fuentes, Línea 1ª. Acceso a las partituras del autor*, además de limitando ahora la acción exclusivamente a las fuentes primarias. Esto es debido a que, si en el precedente catalográfico Capítulo 2 hacíamos uso necesario

de fuentes primarias (partituras originales del autor), fuentes secundarias (ediciones-publicaciones de su obra) y fuentes terciarias (catálogos generales de partituras, documentos relacionados y entrevistas), en el presente capítulo solo la fuente primaria –la partitura original del autor– es válida, o una fotocopia de la misma en su defecto. Las fuentes secundarias –la edición de las partituras del autor–, al contrario, quedan ahora necesariamente descartadas con motivo de respetar los derechos editoriales comerciales de la edición. Y las fuentes terciarias –catálogos, documentos y entrevistas– no tienen cabida en el *Archivo Digital*. De este modo se ha establecido incorporar al *Archivo Digital* únicamente las obras legalmente posibles: las no editadas –en su versión autógrafa original del autor–, y de las sí editadas, únicamente la versión original autógrafa del autor, por estar el manuscrito desprovisto de esos derechos editoriales comerciales.

Para finalizar, tras acceder a la fuente primaria –a la partitura autógrafa original del autor o en su defecto a una copia de la misma–, antes de su digitalización e incorporación al *Archivo Digital*, ésta es sometida a un estudio crítico, una comprobación y contrastación con los datos preexistentes, con el objetivo de verificarla fehacientemente.

Como ya se procedió en el previo Capítulo 2 sobre el *Catálogo H.O.*, también el presente *Archivo Digital* de obras de Ramón Ramos recoge tanto las obras de autoría individual del compositor como las obras de autoría compartida con otros autores. Del mismo modo, también se incorporan aquellas obras que se han descubierto incompletas o inacabadas más allá de simples esbozos, con la intención de dejar constancia de lo hallado, especialmente en el fondo de archivo personal del propio compositor, y por si pudiera resultar de interés para las presentes y/o futuras investigaciones.

A efectos de plasmar la adición de partituras al *Archivo Digital*, este hecho queda recogido en los campos creados a tal efecto en la ficha del *Catálogo H.O.*, como ya se apuntó en el previo Capítulo 2, en el apartado *2.1.2. Descripción de la configuración de la ficha para el Catálogo H.O.*.

Así pues, en el apartado de la ficha referido a la PARTITURA queda reflejado en los campos oportunos si la obra ha podido o no ser **incorporada al *Archivo Digital***,

en caso afirmativo en qué **fecha** se procedió a su incorporación, y si se han adjuntado o no las **partichelas** instrumentales de la obra o dónde podrían localizarse de conocer su existencia, con la intención de facilitar también así la interpretación de la misma. Además, en los primeros campos de este mismo apartado encontramos especificado qué material concreto de los descritos (partitura manuscrito original u otras copias) se ha digitalizado y añadido al *Archivo Digital* mediante el acompañamiento de la anotación: "Material añadido al ***Archivo Digital***.".

PARTITURA			
PARTITURA MANUSCRITO / ORIGINAL	LOCALIZACIÓN:		
	FORMATO *(Digital/papel. Orientación. Dimensiones. Encuadernación. Portada. Nº páginas: contenido, manuscrito/ordenador. Etc…)*:		
LOCALIZACIÓN DE OTRAS COPIAS:			
¿INCORPORADA AL **ARCHIVO DIGITAL**?:		FECHA:	¿PARTICHELAS?:

3.2.1. El fondo de archivo familiar Ramos-Bosch:

En cuanto a los procedimientos y procedencias de las partituras añadidas al *Archivo Digital*, como toda necesidad apunta, la fuente principal para la provisión de partituras al *Archivo Digital* ha de ser el fondo de archivo personal de Ramón Ramos, localizado en el domicilio familiar Ramos-Bosch, en la localidad valenciana de Alginet, pueblo natal del autor.

He de señalar que, por el expreso deseo de los herederos legales de los derechos sobre la obra del compositor Ramón Ramos, el fondo de archivo de partituras del autor permanece hoy en día en el domicilio familiar Ramos-Bosch, habiendo éstos desestimando en 2012 la propuesta del *Institut Valencià de la Música* y la entonces directora Dña. Inmaculada Tomás de acoger el fondo de archivo en la institución oficial para su custodia, cuidado y posible catalogación. Dada esta circunstancia, las labores de catalogación y creación del *Archivo Digital* del fondo de archivo personal que se abordan en la presente Tesis Doctoral resultan una ocasión única y adquieren un significado crucial para la constatación y conservación del legado de obras de Ramón Ramos. Labor de investigación y de

trabajo de campo que se ha desarrollado en el mismo domicilio familiar del autor, sin necesidad de que el fondo de archivo personal sea trasladado o cedido, respetando lo que es el expreso deseo de sus herederos.

Desde un primer momento, ya desde la fase previa de mi propia Tesis Fin de Máster[306], se determinó de extrema y crucial importancia para la verosimilitud, confiabilidad y éxito de las investigaciones establecer un estrecho contacto con la familia nuclear del compositor Ramón Ramos, la familia Ramos-Bosch, herederos legales de los derechos sobre su obra musical y custodios del material del compositor: Carlos Ramos Bosch, Ramón Ramos Bosch y Francisco Ramos Bosch, hijos –de mayor a menor– de Ramón Ramos Villanueva y su exesposa Mª Cinta Bosch Lozano. Contacto que se estableció por primera vez mediante una reunión-entrevista personal con el hijo mayor de Ramón Ramos Villanueva, Carlos Ramos Bosch, el día 8 de agosto de 2013 en Alginet (Valencia), en la que se mostró en todo momento agradecido y dispuesto a colaborar y a aportar todo lo necesario con el objetivo de honrar la memoria de su padre. Desde entonces Carlos Ramos Bosch ha ejercido de principal interlocutor y representante de los herederos legales.

Gracias a este estrecho contacto mantenido con Carlos Ramos Bosch de manera continuada durante el procedo de investigación, se pudo obtener y contrastar de primera mano todo tipo de información, además de concedérseme en exclusiva la autorización para poder acceder a la consulta del fondo de archivo personal del compositor Ramón Ramos, localizado en su casa de Alginet (Valencia), y que alberga partituras, materiales y documentos relacionados con la labor artística de Ramón Ramos de indudable valor para las investigaciones. A este respecto, para establecer los términos de esta consulta se presentó por mi parte, y se firmó por ambas partes en fecha del 31 de enero de 2015, un documento de *"Compromiso*

---

[306] 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..
Puede encontrarse una descripción completa de la misma en el apartado sobre el Estado de la cuestión: *3.1. Mi propia Tesis Fin de Máster como antecedente directo: OLTRA, 2013d*, en la I. Introducción de la presente Tesis Doctoral.

de uso del material cedido"[307] en el que se establece el marco consensuado dentro del cual me comprometo a hacer un uso legítimo del material consultado y digitalizado proveniente de su fondo de archivo personal, que será el que proporcione la parte más sustancial de partituras para el presente *Archivo Digital.*

El fondo de archivo Ramos-Bosch consta de dos grandes cajas de cartón que contienen diferentes materiales sin orden ni registro alguno. Estas cajas terminaron recalando en la casa familiar tras un periplo de varios traslados consecuencia de las diferentes mudanzas de domicilio de Ramón Ramos durante los últimos años tras su separación matrimonial, entre 2005 y 2010, y entre el domicilio familiar en Alginet (Valencia), la casa materna de Sumacàrcer (Valencia), un piso alquilado en Alginet, la casa paterna también en Alginet junto a su hermano Rafael y esposa, y de vuelta al domicilio familiar, con los consiguientes riesgos de desorden, hojas traspapeladas y extravío de materiales, como ya se ha apuntado en el biográfico Capítulo 1 y en otros apartados anteriores.

Fig. 97. *Fondo de archivo personal del autor (domicilio familiar Ramos Bosch). Cajas-archivo con documentos y partituras de Ramón Ramos.*

Inédita. ©Héctor Oltra García. [Foto tomada el 8/3/2014].

[307] El documento puede consultarse adjunto en el *ANEXO A.5.*.

En dicho fondo de archivo personal, además de hallarse muchas de las partituras originales manuscritas del propio Ramón Ramos y copias de las mismas, se hallaron también otro tipo de documentos como programas de mano, recortes de prensa, documentos oficiales, apuntes del propio Ramón Ramos sobre sus obras, diferentes libros y tratados, etc…, que a su vez han sido utilizados como fuente de información tanto para el plano catalográfico como para el anterior plano biográfico, e incluso para orientar el plano analítico-estético que será abordado en los próximos capítulos de la presente Tesis Doctoral.

3.2.1.1. Diario de campo - sesiones de consulta:

Dado lo extraordinariamente exclusivo de este fondo de archivo y su crucial importancia para las investigaciones, no solo del presente capítulo sino para la Tesis Doctoral en su conjunto, a continuación detallo aquí las sesiones de consulta que se han realizado en el mismo.

La consulta del fondo de archivo Ramos-Bosch se ha llevado a cabo en 7 sesiones de trabajo de campo llevadas a cabo entre el 8 de marzo de 2014 y el 18 de diciembre de 2016, dedicadas a examinar concienzudamente el material allí hallado y digitalizar aquello que se consideró relevante, con especial atención a las partituras manuscritas originales de Ramón Ramos, o en su defecto las fotocopias de éstas, para incorporarlas al *Archivo Digital* de obras del autor.

1ª sesión: El primer contacto con el fondo de archivo del compositor Ramón Ramos tuvo lugar el 8 de marzo de 2014, en casa de la familia Ramos Bosch, situada en el nº 62 de la calle Arzobispo Sanchís, de Alginet (Valencia), entre las 18:30 y las 20:30h, acompañado por Carlos Ramos Bosch.

En esta sesión, tras una primera observación superficial de lo contenido en las cajas, se accedió al primer material y se empezaron a tomar los datos directamente de las partituras halladas, trasladándolos a mano a una ficha en blanco del catálogo, para luego trascribirlos por mi cuenta informáticamente al capítulo catalográfico de la Tesis Doctoral. En cuanto a la incorporación de las partituras

halladas al *Archivo Digital*, se acordó con Carlos Ramos Bosch el asumir la tarea de fotocopiado y digitalización.

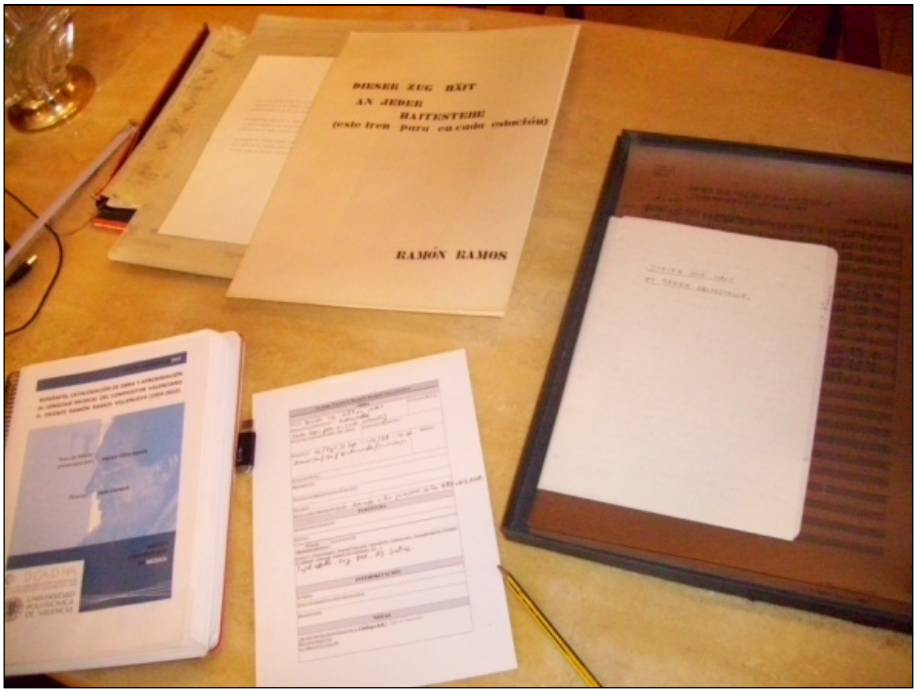


Fig. 98. *Fotografía de la 1ª sesión de trabajo de campo en el fondo de archivo personal del autor (domicilio familiar Ramos Bosch). Mesa de trabajo con partituras a consultar, fichas de catálogo y mi propio Trabajo Fin de Máster.*

Inédita. ©Héctor Oltra García. [Foto tomada el 8/3/2014].

En esta primera sesión se tomaron a mano los datos de las primeras partituras halladas: ***Dieser zug hält an jeder haltestelle*** (1976) [*H.O.* nº 05], ***El Tumbao*** (1993) [*H.O.* nº 59], ***Progressió*** (1976) [*H.O.* nº 08] y ***Tratado de la locura*** (1998) [*H.O.* nº 69], para posteriormente trasladados informáticamente al *Catálogo H.O.*.

Vista entonces la extremada lentitud y la poca inmediatez y eficacia del procedimiento seguido en esta primera sesión, se plantea como solución el alquiler de una fotocopiadora o escáner DIN-A3 que pudiéramos emplazar en casa de la familia Ramos Bosch, con el objetivo de agilizar todo el procedimiento, digitalizando in situ el material, y procesando a partir de las digitalizaciones más tarde sus datos por mi cuenta, al margen de las sesiones de consulta.

2ª sesión: Tuvo lugar el 25 de octubre de 2014, también en casa de la familia Ramos Bosch, entre las 10:00 y las 13:00h, acompañado por Carlos Ramos Bosch.

Para la 2ª sesión, ante la lentitud e ineficacia del proceso experimentadas en la 1ª sesión, se decide utilizar un escáner tamaño DIN-A3 para digitalizar las partituras in situ, más ágil y cómodamente. El escáner adquirido y utilizado a partir de esta misma sesión para la digitalización de las partituras para el *Archivo Digital* fue un *MUST Escáner ScanExpress A3 USB 2400S*, comprado en la tienda en línea *Pixmania.com*, por un precio total de 214,99€ (íntegramente a cargo del Doctorando), en fecha previa del 18-9-2014. El escáner presenta la siguiente ficha técnica:

Fig. 99. *MUST Escáner ScanExpress A3 USB 2400S, empleado en la digitalización.*

Tipo: Escáner color plano.
Marca: MUSTEK. Modelo: 98-SCN-MT002
Peso: 6 Kg. Dimensiones: 62,5x52,2x16,5cm
Tamaño del documento: Hasta DIN-A3.
Profundidad: 16 bits (64.000 niveles de gris) / Colores 48 bits. Resolución: óptica 2400ppp x 2400ppp / interpolada 9600ppp x 9600ppp.
Conexiones e Interfaz informática: USB 2.0.
Compatibilidad: Win 8/7/Vista/XP, Mac OS X (10.4-10.8).

Durante la sesión se digitalizaron las siguientes partituras (original o copia):

- ***Música anarca*** (1977) [*H.O.* nº 10] {original}.
- ***Progressió*** (1976) [*H.O.* nº 08] {original}.

Las cuales, tras ser convenientemente examinadas y verificadas, son incorporadas al *Archivo Digital* y sus datos trasladados al *Catálogo H.O.*.

Tras finalizar la sesión se marcan las tareas pendientes a realizar para la próxima, y por comodidad se decide dejar el escáner en casa de la familia Ramos Bosch hasta que finalicen completamente las labores de digitalización.

3ª sesión: Tuvo lugar el 31 de enero de 2015, en casa de la familia Ramos Bosch, entre las 10:00 y las 14:00h, acompañado por Carlos Ramos Bosch.

Fig. 100. *2 fotografías de la 3ª sesión en el fondo de archivo personal del autor (domicilio familiar Ramos Bosch). Mesa de trabajo con partituras a consultar, escáner A3 y ordenadores portátiles.*

Inéditas. ©Héctor Oltra García. [Fotos tomadas el 31/1/2015].

Al inicio de la sesión se le presenta a Carlos Ramos Bosch el documento de *"Compromiso de uso del material cedido"* en el que se establecen los términos de uso del material digitalizado procedente del fondo de archivo personal, y se firmó por ambas partes. Dicho documento puede consultarse en el *ANEXO A.5.*.

Durante la sesión se digitalizaron las siguientes partituras (original o copia):

- ***Alla breve*** [piano] (1979) [*H.O.* nº 17] {copia}.
- ***Alla breve*** [sinfónica] (1980) [*H.O.* nº 19] {copia}.
- ***D'Amore*** (1978) [*H.O.* nº 12] {original}.
- ***Diabolus*** (1988) [*H.O.* nº 47] {original}.
- ***Eixides*** (1976) [*H.O.* nº 06] {original}.
- ***Leggiero*** (1978) [*H.O.* nº 14] {original}. Hallada incompleta, falta la página 34.
- ***Parametros*** ([1978¿?]) [*H.O.* nº 11] {original}.
- ***Poculum amoris*** [grupo] (1999) [*H.O.* nº 72] {copia}.

Las cuales, tras ser convenientemente examinadas y verificadas, son incorporadas al *Archivo Digital* y sus datos trasladados al *Catálogo H.O.*.

Tras finalizar la sesión se marcan las tareas pendientes a realizar para la próxima.

4ª sesión: Tuvo lugar el 22 de agosto de 2015, esta vez en casa de la novia de Carlos Ramos Bosch, en la Avenida Reyes Católicos de la misma localidad de Alginet, donde se había procedido a trasladar el material del fondo de archivo, entre las 17:20 y las 20:30h, acompañado por Carlos Ramos Bosch.

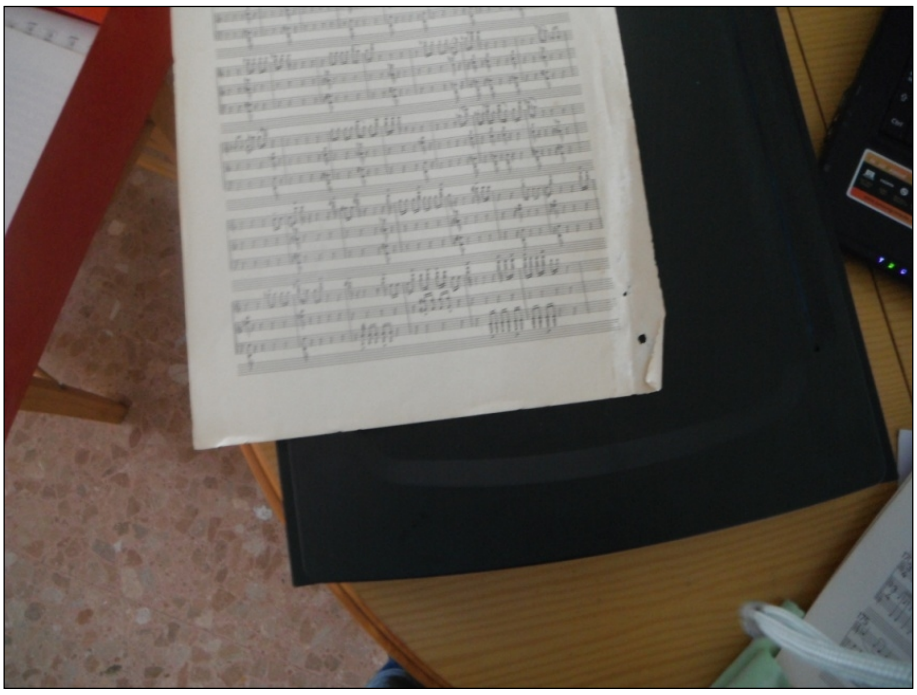


Fig. 101. *4ª sesión en el fondo de archivo personal del autor (domicilio de la novia de Carlos Ramos Bosch). Mesa de trabajo con partituras a consultar, escáner A3 y ordenador portátil.*

Inédita. ©Héctor Oltra García. [Fotos tomadas el 22/8/2015].

Durante la sesión se digitalizaron las siguientes partituras (original o copia):

- ***3 Piezas para 4 Cellos*** (1985) [*H.O.* nº 39] {original}.
- ***Après moi…*** (1985) [*H.O.* nº 41] {copia}.
- ***Cambiata*** (1976) [*H.O.* nº 07] {original}.
- ***Declinaciones*** (1973) [*H.O.* nº 01] {copia}.
- ***El Tumbao*** (1993) [*H.O.* nº 59] {copia}.
- ***El Tumbao*** (1993) [*H.O.* nº 59] {original}.
- ***La destrucción o el amor*** ([≤1985~]) [*H.O.* nº 40] {original}, obra inacabada.
- ***Pasodoble*** (1981~) [*H.O.* nº 22] {original}, obra inacabada.
- ***Ritorno*** ([1980]) [*H.O.* nº 21] {copia}.
- ***Transcurso*** (1975) [*H.O.* nº 03] {original}.
- ***Tratado de la locura*** (1998) [*H.O.* nº 69] {original}.

Las cuales, tras ser convenientemente examinadas y verificadas, son incorporadas al *Archivo Digital* y sus datos trasladados al *Catálogo H.O.*. También se digitalizan una serie de documentos relacionados, como programas de mano,

recortes de prensa y certificados oficiales, de interés tanto para el plano catalográfico como para los otros planos de la Tesis, biográfico y analítico-estético.

Tras finalizar la sesión se marcan las tareas pendientes a realizar para la próxima.

5ª sesión: Tuvo lugar el 24 de septiembre de 2016, en casa de la familia Ramos Bosch, donde había sido trasladado de nuevo el material del fondo de archivo, entre las 10:00 y las 14:00h, acompañado por Carlos y Ramón Ramos Bosch.

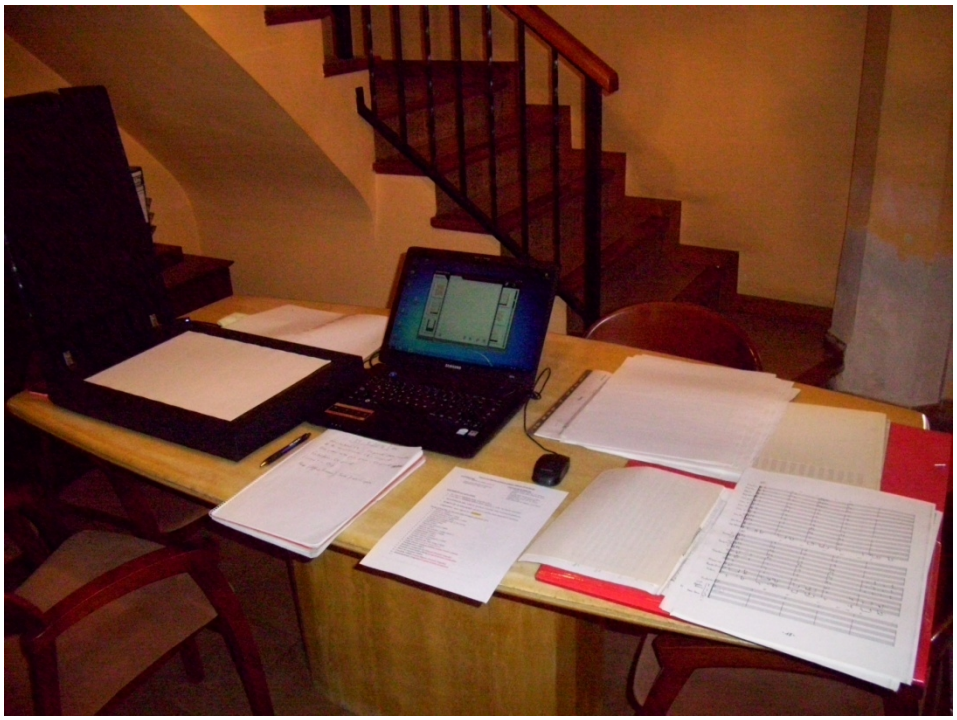


Fig. 102. *5ª sesión en el fondo de archivo personal del autor (domicilio familiar Ramos Bosch). Mesa de trabajo con partituras a consultar, escáner A3 y ordenador portátil.*

Inédita. ©Héctor Oltra García. [Foto tomada el 24/9/2016].

Durante la sesión se digitalizaron las siguientes partituras (original o copia):

- ***Contraposición*** (1983) [*H.O.* nº 32] {original}.
- ***De las comunicaciones C.B.*** (1974) [*H.O.* nº 02] {original}.
- ***Dieser zug hält an jeder haltestelle*** (1976) [*H.O.* nº 05] {original}.
- ***Diez piezas cortas para piano*** ([≤1975]) [*H.O.* nº 04] {original}.
- ***Haciendo tiempo*** (1989) [*H.O.* nº 49] {original}.
- ***L'últim adeu*** [dúo] (1982) [*H.O.* nº 26] {original}.
- ***L'últim adeu*** [grupo] (1982) [*H.O.* nº 25] {original}.

- ***Lumo*** ([1992]) [*H.O.* nº 58] {original}.
- ***Saudade (Ritorno)*** (1978~) [*H.O.* nº 15] {original}, obra inacabada.
- Partichelas de ***Recuerdos del cielo*** ([2000¿?]) [*H.O.* nº 74] {original}. Con motivo de reconstruir la partitura general completa, que no ha podido ser localizada.

Las cuales, tras ser convenientemente examinadas y verificadas, son incorporadas al *Archivo Digital* y sus datos trasladados al *Catálogo H.O.*. También se digitalizan una serie de documentos relacionados, como programas de mano, y apuntes, de interés tanto para el plano catalográfico como para los otros planos de la Tesis, biográfico y analítico-estético.

Tras finalizar la sesión se marcan las tareas pendientes a realizar para la próxima.

6ª sesión: Tuvo lugar el 26 de noviembre de 2016, en casa de la familia Ramos Bosch, entre las 10:00 y las 14:00h, acompañado por Ramón Ramos Bosch, ya que Carlos, el hermano mayor, el contacto habitual, se encuentra residiendo actualmente en Madrid.

Fig. 103. *6ª sesión en el fondo de archivo personal del autor (domicilio familiar Ramos Bosch). Mesa de trabajo con partituras a consultar, escáner A3 y ordenador portátil.*

Inéditas. ©Héctor Oltra García. [Fotos tomadas el 26/11/2016].

Durante la sesión se digitalizaron las siguientes partituras (original o copia):

- ***Antítesis*** ([≤1983~]) [*H.O.* nº 27] {original}, obra inacabada.
- ***Concierto para Violoncello y conjunto de cámara*** (1978~) [*H.O.* nº 13] {original}, obra inacabada.
- ***Taxi, al Rialto*** ([1988]) [*H.O.* nº 48].
    - Nº1 ***Taxi, al Rialto***. Piano-vocal. {copia}.
    - Nº2 ***El Music-Hall***. Piano-vocal. {original}.
    - Nº3 ***Salomé la pecadora***. Reducción a piano. {original}.
    - Nº5 ***Cabaret alemán***. Piano-vocal. {copia}.
    - Nº6 ***Marlene en los urinarios***. Orquesta sinfónica {copia}.
    - Nº7 a y c) ***Follies***. Orquesta sinfónica. {copia}. b) ***Un puñado de piedras preciosas***. Piano-vocal. {copia}.
    - Nº8 ***Canción de la noche***. Piano-vocal. {copia}.
    - Nº9 ***Parada oriental***. Reducción a piano. Versión reducida. {original}.
- ***Tiempo roto*** ([1984]) [*H.O.* nº 36] {copia}. Hallada incompleta.
- Partichelas de ***Leggiero*** (1978) [*H.O.* nº 14] {original}. Con motivo de reconstruir la página 34 de la partitura general, extraviada.
- Partichelas de ***Rumor de claridades*** (1997) [*H.O.* nº 66] {original}. Con motivo de reconstruir la partitura general completa, que no ha podido ser localizada.

Las cuales, tras ser convenientemente examinadas y verificadas, son incorporadas al *Archivo Digital* y sus datos trasladados al *Catálogo H.O.*. También se digitalizan una serie de documentos relacionados, como programas de mano, recortes de prensa y apuntes, de interés tanto para el plano catalográfico como para los otros planos de la Tesis, biográfico y analítico-estético.

Tras finalizar la sesión se marcan las tareas pendientes a realizar para la próxima.

7ª sesión: Tuvo lugar el 18 de diciembre de 2016, en casa de la familia Ramos Bosch, entre las 10:00 y las 14:15h, acompañado por Ramón Ramos Bosch.

Fig. 104. *7ª sesión en el fondo de archivo personal del autor (domicilio familiar Ramos Bosch). Mesa de trabajo con partituras a consultar, escáner A3 y ordenador portátil.*

Inéditas. ©Héctor Oltra García. [Fotos tomadas el 18/12/2016].

Durante la sesión se digitalizaron las siguientes partituras (original o copia):

- ***Alla breve*** [sinfónica] (1980) [*H.O.* nº 19] {original}.
- ***D'Amore*** (1978) [*H.O.* nº 12] {borrador original}.
- ***Música anarca*** (1977) [*H.O.* nº 10] {copia}.
- ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 16] {original}.
- ***Pasodoble*** ([≤1983~]) [*H.O.* nº 28] {original}, obra inacabada.
- ***Passacaglia*** (1991) [*H.O.* nº 53] {original}.
- ***Taxi, al Rialto*** ([1988]) [*H.O.* nº 48].
    - Nº1 ***Taxi, al Rialto***. Grupo+voz. {original}.
    - Nº2 ***El Music-Hall***. Grupo+voz. {original}.
    - Nº5 ***Cabaret alemán***. Grupo+voz. {original}.
    - Nº8 ***Canción de la noche***. Grupo+voz. {original}.
    - Nº9 ***Parada oriental***. Reducción a piano. Versión extendida {copia}.
    - Nº10 ***La revista española (En la pasarela)***. Reducción a piano. {copia}.

- Nº10 ***La revista española (En la pasarela)***. Grupo+voz. {original}.
- Nº11 ***Resumen (Adiós al Music-Hall)***. Grupo+voz. {original}.

Las cuales, tras ser convenientemente examinadas y verificadas, son incorporadas al *Archivo Digital* y sus datos trasladados al *Catálogo H.O.*. También se digitalizan una serie de documentos relacionados, como fotografías, programas de mano, apuntes y borradores, de interés tanto para el plano catalográfico como para los otros planos de la Tesis, biográfico y analítico-estético.

3.2.2. Otros fondos de archivo:

Las investigaciones para hallar las partituras de Ramón Ramos y completar su *Archivo Digital* no se limitaron al trabajo de campo en el fondo de archivo principal familiar. La situación del fondo de archivo Ramos-Bosch y las circunstancias personales y vitales que ya han sido apuntadas en los antecedentes del presente capítulo[308] hicieron necesaria la consulta de otros fondos de archivo secundarios de diversa naturaleza con el fin de buscar aquellas partituras no halladas en el fono de archivo familiar. Para ello se llevó a término un intenso trabajo de indagación, consulta y rastreo de cualquier información que me pudiera conducir al paradero de cualquiera de sus partituras ilocalizadas.

Con este fin se consultaron los siguientes fondos de archivo y se localizaron las siguientes partituras en su formato original manuscrito o una copia en su defecto, procediendo a su digitalización e incorporándolas al *Archivo Digital*:

-Entidades oficiales/Instituciones:

Pueden consultarse los listados de fondos de archivo de Instituciones en el *ANEXO A.6.*.

- Biblioteca del *Centro de Documentación de Música y Danza* (CDMyC) del *Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música* (INAEM):

[308] Véase apartado *3.1. Antecedentes, justificación y objetivos del Archivo Digital* del presente Capítulo 3.

- ***Comunicación*** (1981) [*H.O.* nº 24] {copia}.
- ***Contra*** (1984) [*H.O.* nº 35] {copia}.
- ***Das aufwachen des Gregor Samsa*** (1989) [*H.O.* nº 51] {copia}.
- ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 16] {copia}.
- ***Rien ne va plus*** (1985) [*H.O.* nº 37] {copia}.
- ***Yerbabuena*** (1981) [*H.O.* nº 23] {copia}.

- *Institut Valencià de la Música*[309]:
  - ***Aura*** ([2003]) [*H.O.* nº 80] {original}.
  - ***Codex Aureum*** (2001) [*H.O.* nº 76] {copia}.
  - ***Orgelmasse*** (2005) [*H.O.* nº 84] {original}.
  - ***Tres preludis*** (2002) [*H.O.* nº 77] {original}.
- *Palau de la Música y Congresos de Valencia*:
  - ***Y en el centro (había algo como) cuatro seres*** (1983) [*H.O.* nº 29] {copia}.

-Formaciones musicales:

- *Grup Instrumental de València* (y Joan Cerveró Beta):
  - ***Codex Aureum*** (2001) [*H.O.* nº 76] {copia}.
  - ***Comunicación*** (1981) [*H.O.* nº 24] {copia}.
  - ***Der Blaue Engel*** (2003) [*H.O.* nº 79] {copia}.
  - ***Diferencias sobre Doktor Faustus*** (1992) [*H.O.* nº 56] {copia}.
  - ***El Exterminador*** [grupo] (1986) [*H.O.* nº 42] {copia}.
  - ***El Exterminador*** [percusión] (1983) [*H.O.* nº 31] {copia}.
  - ***Gestalt*** (1987) [*H.O.* nº 46] {copia}.
  - ***Llanto por una ausencia*** (1980) [*H.O.* nº 20] {copia}.
  - ***Melencolia I*** (2002) [*H.O.* nº 78] {copia}.
  - ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 16] {copia}.
  - ***Pentáfono*** (1979) [*H.O.* nº 18] {copia}.

[309] Actualmente denominado Unidad de Música de CulturArts Generalitat Valenciana.

- ***Ricercare*** (1986) [*H.O.* nº 43] {copia}.
- ***SGAEvarius*** (1998) [*H.O.* nº 70] {copia}.
- ***Taxi, al Rialto*** ([1988]) [*H.O.* nº 48] -
  - Nº 4 ***Género ínfimo (Domando pulgas)***. Piano-vocal. {copia}.
- ***Tétrade*** (1997) [*H.O.* nº 67] {copia}.

-Fondos de archivo privados:

Puede consultarse una relación descriptiva de los propietarios en el *ANEXO A.1.*.

- Álvarez-Argudo, Miguel:
  - ***Armagedón*** (1985) [*H.O.* nº 38] {copia}.
  - ***Bonbon Russe*** ([2003~]) [*H.O.* nº 82] {copia}.
  - ***Touché*** (1994) [*H.O.* nº 60] {copia}.
- Antequera Antequera, Mª Carmen:
  - ***Das aufwachen des Gregor Samsa*** (1989) [*H.O.* nº 51] {copia}.
- Calandín Hernández, Emilio:
  - ***Declinaciones*** (1973) [*H.O.* nº 01] {original}.
  - ***Procés d'una serie*** (1977) [*H.O.* nº 09] {original}.
- Cerveró Beta, Joan [ver -Formaciones musicales: *Grup Instrumental de València*].
- Cuadrado Sáez, Vicente:
  - ***Le papillon d'Isolde*** (1996) [*H.O.* nº 64] {copia}.
- Fontcuberta Llavata, Carlos:
  - ***Concierto para violoncello y orquesta*** (1991) [*H.O.* nº 54] {copia}.
  - ***Contra*** (1984) [*H.O.* nº 35] {original}.
  - ***En el fondo de un beso dormido*** (1989) [*H.O.* nº 50] {original}.
  - ***En un vasto dominio*** (1995) [*H.O.* nº 62] {copia}.
  - ***Konzert*** (1987) [*H.O.* nº 45] {copia}.

  - ***Verwirrung*** (1992) [*H.O.* nº 55] {original}.
  - ***Y en el centro (había algo como) cuatro seres*** (1983) [*H.O.* nº 29] {original}.
- Jaume, Bartomeu:
  - ***Après moi…*** (1985) [*H.O.* nº 41] {copia}.
  - ***Armagedón*** (1985) [*H.O.* nº 38] {copia}.
- López Velasco, Vicente:
  - ***Tuba Verum Corpus*** (2003) [*H.O.* nº 81] {copia}.
- Lozano López, Alfonso:
  - ***Mana*** (1997) [*H.O.* nº 68] {copia}. Sólo portada y notas.
- Simó Martín, Jordi:
  - ***Mana*** (1997) [*H.O.* nº 68] {copia}. Sólo partitura.
- Valero-Castells, Andrés:
  - ***Passacaglia*** (1991) [*H.O.* nº 53] {copia}.

3.2.3. Reconstrucción de partituras:

Ante la imposibilidad de dar con el paradero de las partituras –original o copia– de alguna de las obras conocidas y catalogadas de Ramón Ramos, como último recurso a mi alcance se ha procedido a reconstruir las partituras a partir de las partichelas instrumentales sí encontradas en el fondo de archivo Ramos-Bosch, con el objetivo de recuperar la obra e incorporarla al *Archivo Digital*.

Para su reconstrucción, siguiendo criterios técnicos musicales, se procedió a copiar fielmente cada una de las partichelas instrumentales individuales por medios informáticos mediante un software de edición de partituras, agrupando las partichelas en escritura justificada hasta formar la partitura general de director completa de la obra.

Este es el caso de las dos siguientes obras:

- ***Recuerdos del cielo*** ([2000¿?]) [*H.O.* nº 74]
- ***Rumor de claridades*** (1997) [*H.O.* nº 66]

También mediante este mismo método de reconstrucción se pudieron recuperar páginas perdidas.

Este es el caso de las obras:

- ***Dieser zug hält an jeder haltestelle*** (1976) [*H.O.* nº 05], cuyas página 16, 17 y 18 del original se encuentran desaparecidas, y que han podido ser reescritas, y una vez reconstruidas, adjuntadas a la partitura general que consta en el *Archivo Digital*, pudiendo así contar con la obra completa.
- ***Leggiero*** (1978) [*H.O.* nº 14], cuya página 34 del original se encuentra desaparecida, y que ha podido ser reescrita a partir de las partichelas halladas en el fondo de archivo del autor, y una vez reconstruida, adjuntada a la partitura general que consta en el *Archivo Digital*, pudiendo así contar con la obra completa.

3.3. RESULTADO:

***ARCHIVO DIGITAL* DE LAS PARTITURAS**
DE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

3.3.1. Descripción y formato del *Archivo Digital*:

El *Archivo Digital* lo componen **124** documentos digitalizados en formato PDF (*Portable Document Format*, de Acrobat Reader), con un tamaño total de 3,70GB, integrado por las digitalizaciones tanto de las partituras como de algunas de las partichelas instrumentales de las obras inéditas del compositor Ramón Ramos Villanueva halladas y recuperadas durante las investigaciones.

Debido a que las partitura contenidas poseen derechos de autor en vigor, actualmente en manos de los herederos legales del compositor Ramón Ramos Villanueva, el *Archivo Digital* no puede hacerse incondicionalmente público y queda en manos del autor de la presente Tesis Doctoral y de los hijos de Ramón Ramos, herederos de los derechos sobre la obra de su padre.

Como ya se ha apuntado, la intención del *Archivo Digital* en la presente Tesis Doctoral se dirige a recuperar, conservar y aunar la obra del compositor, a lo que se añade, partiendo del presente *Archivo Digital* como referencia fundamental, el proyecto de impulsar por mi parte y en connivencia con los herederos de los derechos de la obra de Ramón Ramos –sus hijos–, el proceso de edición y publicación paulatina de las partituras del autor, para lo que ya se han iniciado las conversaciones y las negociaciones con la editorial valenciana *PILES, Editorial de Música, S.A.*, con quienes se comenzará a editar y publicar las partituras del compositor en un futuro inmediato, haciéndolas accesibles y favoreciendo su difusión por vías comerciales.

Para que el contenido del *Archivo Digital* pueda ser consultado y pueda ser constatada la labor llevada a cabo y los resultados obtenidos en el presente Capítulo 3, por un lado se adjunta físicamente a la presente Tesis Doctoral como *ANEXO A.10. Archivo Digital de partituras de Ramón Ramos (DVD adjunto)* un DVD que contiene el *Archivo Digital* al completo, y por otro lado se ha creado especialmente para la ocasión un repositorio en línea del *Archivo Digital* (Directorio en la nube de Google Drive: *TD Héctor Oltra García. UPV. 2017 / ©RAMÓN RAMOS. Archivo Digital*), que podrá ser visitado a través del link facilitado a continuación, manteniendo en todo caso las partituras en modo

exclusivo de visualización, excluidas de edición, descarga e impresión, salvaguardando la privacidad y los derechos de autor de las obras incluidas (existe la posibilidad de que dicho link deje de estar activo una vez finalizado el proceso de evaluación de la Tesis Doctoral).

Link (copiar y pegar)/QR para la consulta del *Archivo Digital*:

https://drive.google.com/drive/folders/0Bwy5lgDIgSm3YURvNWZva2JibTA?usp=sharing

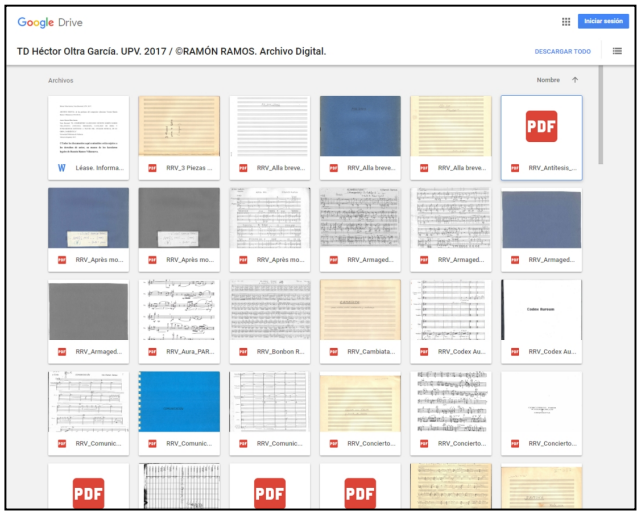


Fig. 105. *Repositorio en línea del Archivo Digital de partituras de Ramón Ramos.* Inédita. ©Héctor Oltra García. [Imagen capturada el 9/3/2017].

Aquellos que, con fines legítimos que lo justifiquen (científicos, investigación, artísticos, etc…) y en interés de la figura y obra de Ramón Ramos, deseen acceder al *Archivo Digital* con opción de impresión y descarga de sus partituras, pueden solicitarlo a los herederos legales de los derechos sobre la obra (a los hijos de Ramón Ramos Villanueva), o al autor de la presente Tesis Doctoral. Para ello, se facilitan aquí las siguientes vías de contacto:

Carlos Ramos Bosch= carlesramosbosch@gmail.com
Héctor Oltra García= www.hectoroltra.com, hectoroltra@hotmail.com

-Formato de los archivos:

Para las digitalizaciones en PDF de las obras incorporadas al *Archivo Digital* se ha adoptado el siguiente formato de nombre de archivo:

RRV_*Título de la obra*_PARTITURA *o* PARTES_[H.O. nº *n*]_ *original/copia/reconstrucción* (*procedencia*) {*color*} -*notas*.pdf

En donde…

- **RRV**: Iniciales del autor, Ramón Ramos Villanueva.
- ***Título de la obra***: completo, literalmente a como se recoge en el *Catálogo H.O.*.
- **PARTITURA** (si es partitura general) o **PARTES** (si son partichelas).
- **[H.O. nº *n*]**: número del *Catálogo H.O.*.
- ***original/copia/reconstrucción***: si el ejemplar digitalizado es= el original-manuscrito del autor / una fotocopia del mismo (también válido para partituras reproducidas por ordenador) / o una reconstrucción de la partitura confeccionada especialmente en la presente Tesis Doctoral.
- **(*procedencia*)**: se especifica de qué fondo de archivo se ha digitalizado la partitura=
  - **Álv-Arg**: fondo de archivo de Miguel Álvarez-Argudo.
  - **Antequ**: fondo de archivo de Mª Carmen Antequera Antequera.
  - **CDMyD**: fondo de archivo del *Centro de Documentación de Música y Danza* del INAEM.
  - **Calan**: fondo de archivo de Emilio Calandín.
  - **Cuadr**: fondo de archivo de Vicente Cuadrado.
  - **Ferrer**: fondo de archivo de Robert Ferrer Llueca.
  - **Fontcu**: fondo de archivo de Carlos Fontcuberta Llavata.
  - **GIV**: fondo de archivo del *Grup Instrumental de València* - Joan Cerveró.

- **IVM**: fondo de archivo del *Institut Valencià de la Música*.
- **Jaume**: fondo de archivo de Bartomeu Jaume.
- **López**: fondo de archivo de Vicente López Velasco.
- **Loza**: fondo de archivo de Alfonso Lozano López.
- **Oltra**: partitura reconstruida especialmente para la presente Tesis Doctoral por el doctorando, Héctor Oltra García.
- **Palau**: fondo de archivo del *Palau de la Música de València*.
- **RRV**: fondo de archivo del autor/familia Ramos-Bosch.
- **Simó**: fondo de archivo de Jordi Simó.
- **Val-Cas**: fondo de archivo de Andrés Valero-Castells.

Puede encontrarse una relación descriptiva de los nombres propios en el *ANEXO A.1.*, y de los listados de fondos de archivo de Instituciones en el *ANEXO A.6.*.

- **{*color*}**: Se especifican las características del digitalizado= **b&w**: blanco y negro / **grises**: escala de grises / **color**: a color. Por defecto= a color.
- ***-notas***: información extra a destacar (p.ej.: -partitura incompleta, etc…).

Gracias al número del *Catálogo H.O.* incluido en el nombre del documento PDF se ofrece la vía para, desde el *Archivo Digital*, remitirnos fácilmente a la ficha de la obra correspondiente en el *Catálogo H.O.* de la presente Tesis Doctoral, pudiéndose completar así su información con todos los datos allí recogidos, incluyendo los detalles del formato físico de la partitura digitalizada misma.

3.3.2. Contenido del *Archivo Digital*:

A continuación se listan los documentos –partituras generales y/o partichelas– contenidos en el *Archivo Digital* de obras de Ramón Ramos, siguiendo un orden alfabético por obras. Recordemos que, como ya se ha apuntado en el anterior apartado *3.2. Metodología detallada y descripción del procedimiento*, el *Archivo Digital* alberga exclusivamente la digitalización de la fuente primaria –o sea, la partitura original del autor–, o en su defecto una fotocopia de la misma, o en su defecto una reconstrucción de la partitura especialmente confeccionada en la presente Tesis Doctoral. No se realizan ni incorporan en ningún caso, por

cuestiones legales, digitalizaciones de ediciones publicadas con derechos editoriales y comerciales.

3.3.2.1. Listado de obras y digitalizaciones incorporadas al *Archivo Digital*:

[Sin título] ([1994]) — *H.O.* nº 61.

[No incorporada: no localizada]

3 Piezas para 4 Cellos (1985) — *H.O.* nº 39.

RRV_3 Piezas para 4 Cellos_PARTITURA_[H.O. nº 39]_original (RRV).pdf

Alla breve [piano] (1979) — *H.O.* nº 17.

RRV_Alla breve [piano]_PARTITURA_[H.O. nº 17]_copia (RRV) {grises}.pdf

Alla breve [sinfónica] (1980) — *H.O.* nº 19.

RRV_Alla breve [sinfónica]_PARTITURA_[H.O. nº 19]_copia (RRV).pdf

RRV_Alla breve [sinfónica]_PARTITURA_[H.O. nº 19]_original (RRV).pdf

Antítesis ([≤1983~]) — *H.O.* nº 27. {obra inacabada}

RRV_Antítesis_PARTITURA_[H.O. nº 27]_original (RRV) {color} - inacabada.pdf

Après moi… (1985) — *H.O.* nº 41.

RRV_Après moi..._PARTITURA_[H.O. nº 41]_copia (Jaume) {color}.pdf

RRV_Après moi..._PARTITURA_[H.O. nº 41]_copia (Jaume) {grises}.pdf

RRV_Après moi..._PARTITURA_[H.O. nº 41]_original (RRV) {grises}.pdf

Arcano ([1983]) — *H.O.* nº 33.

[No incorporada: no localizada]

Armagedón (1985) — *H.O.* nº 38.

RRV_Armagedón_PARTITURA_[H.O. nº 38]_copia (Álv-Arg) {grises} -con digitaciones.pdf

RRV_Armagedón_PARTITURA_[H.O. nº 38]_copia (Álv-Arg) {grises} - limpia.pdf

RRV_Armagedón_PARTITURA_[H.O. nº 38]_copia (Jaume) {color}.pdf

RRV_Armagedón_PARTITURA_[H.O. nº 38]_copia (Jaume) {grises}.pdf

Aura ([2003]) — *H.O.* nº 80.

RRV_Aura_PARTITURA_[H.O. nº 80]_original (IVM).pdf

[Existe edición comercial, véase: (RAMOS, 2004a)]

Bonbon Russe ([2003~]) — *H.O.* nº 82. {obra inacabada}

RRV_Bonbon Russe_PARTITURA_[H.O. nº 82]_copia (Álv-Arg) {grises} - inacabada.pdf

Cambiata (1976) — *H.O.* nº 07.

RRV_Cambiata_PARTITURA_[H.O. nº 07]_original (RRV).pdf

Cantio et Reliqua ([1986¿?]) — *H.O.* nº 44.

[No incorporada: no localizada]

Cinco glosas y un epitafio ([1990]) — *H.O.* nº 52.

[No incorporada: no localizada]

Codex Aureum (2001) — *H.O.* nº 76.

RRV_Codex Aureum_PARTITURA_[H.O. nº 76]_copia (GIV) {color} -incompleta.pdf

RRV_Codex Aureum_PARTITURA_[H.O. nº 76]_original (IVM) {color}.pdf

Comunicación (1981) — *H.O.* nº 24.

RRV_Comunicación_PARTES_[H.O. nº 24]_copia (GIV) {b&w} -falta vn.pdf

RRV_Comunicación_PARTITURA_[H.O. nº 24]_copia (CDMyD) {color}.pdf

RRV_Comunicación_PARTITURA_[H.O. nº 24]_copia (GIV) {b&w}.pdf

Concierto para Violoncello y conjunto de cámara (1978~) — *H.O.* nº 13. {obra inacabada}

RRV_Concierto para Violoncello y conjunto de cámara_PARTITURA_[H.O. nº 13]_original (RRV) {color} -inacabada.pdf

Concierto para violoncello y orquesta (1991) — *H.O.* nº 54.

RRV_Concierto para Violoncello_PARTES_[H.O. nº 54]_copia (Palau) {b&w} -vc solista.pdf

RRV_Concierto para Violoncello_PARTITURA_[H.O. nº 54]_copia (Fontcu) {b&w}.pdf

Contra (1984) — *H.O.* nº 35.

RRV_Contra_PARTITURA_[H.O. nº 35]_copia (CDMyD) {color}.pdf

RRV_Contra_PARTITURA_[H.O. nº 35]_original (Fontcu) {b&w}.pdf

RRV_Contra_PARTITURA_[H.O. nº 35]_original (Fontcu) {color}.pdf

RRV_Contra_PARTITURA_[H.O. nº 35]_original (Fontcu) {grises}.pdf

[La editorial Piles dispone del material orquestal en alquiler]

Contraposición (1983) — *H.O.* nº 32.

RRV_Contraposición_PARTITURA_[H.O. nº 32]_original (RRV) {color}.pdf

D'Amore (1978) — *H.O.* nº 12.

RRV_D'Amore_PARTITURA_[H.O. nº 12]_original (RRV) {grises}.pdf

RRV_D'Amore_PARTITURA_[H.O. nº 12]_borrador original (RRV) {color}.pdf

Das aufwachen des Gregor Samsa (1989) — *H.O.* nº 51.

RRV_Das aufwachen des Gregor Samsa_PARTITURA_[H.O. nº 51]_copia (Antequ) {b&w}.pdf

RRV_Das aufwachen des Gregor Samsa_PARTITURA_[H.O. nº 51]_copia (CDMyD) {grises}.pdf

De las comunicaciones C.B. (1974) — *H.O.* nº 02.

RRV_De las comunicaciones C.B._PARTES_[H.O. nº 02]_original (RRV) {color} -vc, falta vn.pdf

RRV_De las comunicaciones C.B._PARTITURA_[H.O. nº 02]_original (RRV) {color}.pdf

Declinaciones (1973) — *H.O.* nº 01.

RRV_Declinaciones_PARTITURA_[H.O. nº 01]_copia (RRV) {color}.pdf

Der Blaue Engel (2003) — *H.O.* nº 79.

RRV_Der Blaue Engel_PARTES_[H.O. nº 79]_copia (Fontcu) {color} -fala vibr.pdf

RRV_Der Blaue Engel_PARTITURA_[H.O. nº 79]_copia (Fontcu) {color}.pdf

Diabolus (1988) — *H.O.* nº 47.

RRV_Diabolus_PARTITURA_[H.O. nº 47]_original (RRV) {grises}.pdf

Dieser zug hält an jeder haltestelle (1976) — *H.O.* nº 05.

RRV_Dieser zug hältan jeder Haltestelle_PARTITURA_[H.O. nº 05]_original (RRV) {color} -p.16-18 reconstruidas.pdf

Diez piezas cortas para piano ([≤1975]) — *H.O.* nº 04.

RRV_Diez piezas cortas para piano_PARTITURA_[H.O. nº 04]_original (RRV).pdf

Diferencias sobre Doktor Faustus (1992) — *H.O.* nº 56.

RRV_Diferencias sobre Doktor Faustus_PARTITURA_[H.O. nº 56]_copia (GIV).pdf

Eixides (1976) — *H.O.* nº 06.

RRV_Eixides_PARTITURA_[H.O. nº 06]_original (RRV) {grises}.pdf

El Exterminador [grupo] (1986) — *H.O.* nº 42.

RRV_El Exterminador [grupo]_PARTES_[H.O. nº 42]_copia (GIV) {b&w} -faltan fl y perc.pdf

RRV_El Exterminador [grupo]_PARTITURA_[H.O. nº 42]_copia (GIV) {b&w}.pdf

El Exterminador [percusión] (1983) — *H.O.* nº 31.

RRV_El Exterminador [percusión]_PARTITURA_[H.O. nº 31]_copia (GIV) {b&w}.pdf

El Tumbao (1993) — *H.O.* nº 59.

RRV_El Tumbao_PARTITURA_[H.O. nº 59]_copia (RRV) {color} -final extendido.pdf

RRV_El Tumbao_PARTITURA_[H.O. nº 59]_original (RRV) {color}.pdf

En el fondo de un beso dormido (1989) — *H.O.* nº 50.

RRV_En el fondo de un beso dormido_PARTITURA_[H.O. nº 50]_original (Fontcu) {b&w}.pdf

En un vasto dominio (1995) — *H.O.* nº 62.

RRV_En un vasto dominio_PARTITURA_[H.O. nº 62]_copia (Fontcu) {b&w}.pdf

Exhágistos ([1995¿?]) — *H.O.* nº 63.

[No incorporada: no localizada]

Fanfarria ([1992]) — *H.O.* nº 57.

[No incorporada: no localizada]

Gestalt (1987) — *H.O.* nº 46.

RRV_Gestalt_PARTITURA_[H.O. nº 46]_copia (GIV) {b&w}.pdf

Haciendo tiempo (1989) — *H.O.* nº 49.

RRV_Haciendo tiempo_PARTITURA_[H.O. nº 49]_original (RRV) {color}.pdf

Klavierstück (1985) [véase ***Armagedón***]

Konzert (1987) — *H.O.* nº 45.

RRV_Konzert_PARTITURA_[H.O. nº 45]_copia (Fontcu) {b&w}.pdf

La destrucción o el amor ([≤1985~]) — *H.O.* nº 40. {obra inacabada}

RRV_La destrucción o el amor_PARTITURA_[H.O. nº 40]_original (RRV) {b&w} -inacabada.pdf

Le papillon d'Isolde (1996) — *H.O.* nº 64.

RRV_Le papillon d'Isolde_PARTITURA_[H.O. nº 64]_copia (Cuadr) {b&w} - con anotaciones.pdf

RRV_Le papillon d'Isolde_PARTITURA_[H.O. nº 64]_copia (Cuadr) {b&w}.pdf

Leggiero (1978) — *H.O.* nº 14.

RRV_Leggiero_PARTITURA_[H.O. nº 14]_original (RRV+Oltra) {grises} - p.34 reconstruida.pdf

Les Fúries i Final ([2004]) — *H.O.* nº 83.

[Original depositado en el fondo de archivo del IVM]

[Existe edición comercial, véase: (RAMOS, 2004b)]

Llanto por una ausencia (1980) — *H.O.* nº 20.

RRV_Llanto por una ausencia_PARTITURA_[H.O. nº 20]_copia (GIV) {b&w}.pdf

RRV_Llanto por una ausencia_PARTES_[H.O. nº 20]_copia (GIV) {b&w} -faltan cl y tbn.pdf

L'últim adeu [dúo] (1982) — *H.O.* nº 26.

RRV_L'últim adeu [dúo]_PARTITURA_[H.O. nº 26]_original (RRV) {color}.pdf

L'últim adeu [grupo] (1982) — *H.O.* nº 25.

RRV_L'últim adeu [grupo]_PARTITURA_[H.O. nº 25]_original (RRV) {color}.pdf

Lumo ([1992]) — *H.O.* nº 58.

RRV_Lumo_PARTITURA_[H.O. nº 58]_original (RRV) {color}.pdf

Mana (1997) — *H.O.* nº 68.

RRV_Mana_PARTITURA_[H.O. nº 68]_copia (Loza) {grises} -sólo portada y notas.pdf

RRV_Mana_PARTITURA_[H.O. nº 68]_copia (Simó) {color} -sólo partitura.pdf

Melencolia I (2002) — *H.O.* nº 78.

RRV_Melencolia I_PARTITURA_[H.O. nº 78]_copia (GIV) {color}.pdf

Música anarca (1977) — *H.O.* nº 10.

RRV_Música Anarca_PARTITURA_[H.O. nº 10]_copia (RRV) {color}.pdf

RRV_Música Anarca_PARTITURA_[H.O. nº 10]_original (RRV) {b&w}.pdf

Oficcium Lusorum ([1999]) — *H.O.* nº 73.

[No incorporada: no localizada]

Orgelmasse (2005) — *H.O.* nº 84.

RRV_Orgelmasse_PARTITURA_[H.O. nº 84]_original (IVM) {color}.pdf

[Existe una pre-edición de la editorial Piles no publicada]

Parametros ([1978¿?]) — *H.O.* nº 11.

RRV_Parametros_PARTITURA_[H.O. nº 11]_original (RRV) {color}.pdf

Pas encore (1979) — *H.O.* nº 16.

RRV_Pas encore_PARTITURA_[H.O. nº 16]_copia (CDMyD) {grises}.pdf

RRV_Pas encore_PARTITURA_[H.O. nº 16]_copia (GIV) {color}.pdf

RRV_Pas encore_PARTITURA_[H.O. nº 16]_original (RRV) {color}.pdf

Pasodoble (1981~) — *H.O.* nº 22. {obra inacabada}

RRV_Pasodoble [1981~]_PARTITURA_[H.O. nº 22]_original (RRV) {grises} -inacabada.pdf

Pasodoble ([≤1983~]) — *H.O.* nº 28. {obra inacabada}

RRV_Pasodoble [≤1983~]_PARTITURA_[H.O. nº 28]_original (RRV) {grises} -inacabada.pdf

Passacaglia (1991) — *H.O.* nº 53.

RRV_Passacaglia_PARTITURA_[H.O. nº 53]_copia (Val-Cas) {b&w}.pdf

RRV_Passacaglia_PARTITURA_[H.O. nº 53]_original (RRV) {color}.pdf

[Existe edición comercial, véase: (RAMOS, 2003)]

Pentáfono (1979) — *H.O.* nº 18.

RRV_Pentáfono_PARTITURA_[H.O. nº 18]_copia (Fontcu) {b&w}.pdf

Permutación ([1983]) — *H.O.* nº 34.

[No incorporada: no localizada]

Poculum amoris [grupo] (1999) — *H.O.* nº 72.

RRV_Poculum amoris [grupo]_PARTITURA_[H.O. nº 72]_copia (RRV) {grises}.pdf

Poculum amoris [sinfónica] ([2001]) — *H.O.* nº 75.

[Existe edición comercial, véase: (RAMOS, 2001)]

Procés d'una serie (1977) — *H.O.* nº 09.

RRV_Porcés d'una serie_PARTITURA_[H.O. nº 09]_original (Caland) {b&n}.pdf

Progressió (1976) — *H.O.* nº 08.

RRV_Progressió_PARTITURA_[H.O. nº 08]_original (RRV) {grises}.pdf

Purple dance (Omaggio) ([1996¿?]) — *H.O.* nº 65.

[No incorporada: no localizada]

Quasi niente (1983) — *H.O.* nº 30.

[Existe edición comercial, véase: (RAMOS, 1995b)]

Recuerdos del cielo ([2000¿?]) — *H.O.* nº 74.

RRV_Recuerdos del cielo_PARTES_[H.O. nº 74]_original (RRV) {color}.pdf

RRV_Recuerdos del cielo_PARTITURA_[H.O. nº 74]_reconstrucción (Oltra).pdf

Remor de claredats (2005) — *H.O.* nº 85.

[Existe edición comercial, véase: (RAMOS, 2005a)]

Ricercare (1986) — *H.O.* nº 43.

RRV_Ricercare_PARTES_[H.O. nº 43]_copia (GIV) {color} -falta vn y perc.pdf

RRV_Ricercare_PARTES_[H.O. nº 43]_reconstrucción (Ferrer) {color} -vn y perc.pdf

RRV_Ricercare_PARTITURA_[H.O. nº 43]_copia (GIV) {b&w}.pdf

Rien ne va plus (1985) — *H.O.* nº 37.

RRV_Rien ne va plus_PARTITURA_[H.O. nº 37]_copia (CDMyD) {color}.pdf

Ritorno ([1980]) — *H.O.* nº 21.

RRV_Ritorno_PARTITURA_[H.O. nº 21]_copia (RRV) {grises}.pdf

Rumor de claridades (1997) — *H.O.* nº 66.

RRV_Rumor de claridades_PARTES_[H.O. nº 66]_original (RRV) {color}.pdf

RRV_Rumor de claridades_PARTITURA_[H.O. nº 66]_reconstrucción (Oltra).pdf

Saudade (Ritorno) (1978~) — *H.O.* nº 15. {obra inacabada}

RRV_Saudade (Ritorno)_PARTITURA_[H.O. nº 15]_original (RRV) {color} -inacabada.pdf

SGAEvarius (1998) — *H.O.* nº 70.

RRV_SGAEvarius_PARTES_[H.O. nº 70]_copia (Fontcu) {color} -falta oboe.pdf

RRV_SGAEvarius_PARTITURA_[H.O. nº 70]_copia (Fontcu) {color}.pdf

[Existe edición comercial, véase: (RAMOS, 2005b)]

Taxi, al Rialto ([1988]) — *H.O.* nº 48.

- Nº 1 ***Taxi, al Rialto***.

  RRV_Taxi, al Rialto_01. Taxi, al Rialto_PARTITURA_[H.O. nº 48]_copia (RRV) {color} -red. pn.-vocal.pdf

  RRV_Taxi, al Rialto_01. Taxi, al Rialto_PARTITURA_[H.O. nº 48]_original (RRV) {color} -grupo+voz.pdf

- Nº 2 ***El Music-Hall***.

  RRV_Taxi, al Rialto_02. El Music-Hall_PARTITURA_[H.O. nº 48]_original (RRV) {color} -grupo+voz.pdf

  RRV_Taxi, al Rialto_02. El Music-Hall_PARTITURA_[H.O. nº 48]_original (RRV) {color} -red. pn.-vocal.pdf

- Nº 3 ***Salomé la pecadora***.

  RRV_Taxi, al Rialto_03. Salomé la pecadora_PARTITURA_[H.O. nº 48]_original (RRV) {color} -red. pn..pdf

- Nº 4 ***Género ínfimo (Domando pulgas)***.

  RRV_Taxi, al Rialto_04. Género ínfimo (Domando pulgas)_PARTITURA_[H.O. nº 48]_copia (GIV) {color} -red. pn.-vocal.pdf

- Nº 5 ***Cabaret alemán***.

  RRV_Taxi, al Rialto_05. Cabaret alemán_PARTITURA_[H.O. nº 48]_copia (RRV) {color} -red. pn.-vocal.pdf

RRV_Taxi, al Rialto_05. Cabaret alemán_PARTITURA_[H.O. nº 48]_original (RRV) {color} -grupo+voz.pdf

- Nº 6 ***Marlene en los urinarios***.

  RRV_Taxi, al Rialto_06. Marlene en los urinarios_PARTITURA_[H.O. nº 48]_copia (RRV) {color} -orquesta.pdf

- Nº 7 a y c) ***Follies***.

  RRV_Taxi, al Rialto_07a y c. Follies_PARTITURA_[H.O. nº 48]_copia (RRV) {color} -orquesta.pdf

- Nº 7 b) ***Un puñado de piedras preciosas***.

  RRV_Taxi, al Rialto_07b. Un puñado de piedras preciosas_PARTITURA_[H.O. nº 48]_copia (RRV) {color} -red. pn.-vocal.pdf

- Nº 8 ***Canción de la noche***.

  RRV_Taxi, al Rialto_08. Canción de la noche_PARTITURA_[H.O. nº 48]_copia (RRV) {color} -red. pn.-vocal.pdf

  RRV_Taxi, al Rialto_08. Canción de la noche_PARTITURA_[H.O. nº 48]_original (RRV) {color} -grupo+voz.pdf

- Nº 9 ***Parada oriental***.

  RRV_Taxi, al Rialto_09. Parada oriental_PARTITURA_[H.O. nº 48]_copia (RRV) {color} -red. pn. -versión extendida.pdf

  RRV_Taxi, al Rialto_09. Parada oriental_PARTITURA_[H.O. nº 48]_original (RRV) {color} -red. pn. -versión reducida.pdf

- Nº 10 ***La revista española (En la pasarela)***.

  RRV_Taxi, al Rialto_10. La revista española (En la pasarela)_PARTITURA_[H.O. nº 48]_copia (RRV) {color} -red. pn.-vocal.pdf

  RRV_Taxi, al Rialto_10. La revista española (En la pasarela)_PARTITURA_[H.O. nº 48]_original (RRV) {color} -grupo+voz.pdf

- Nº 11 ***Resumen (Adiós al Music-Hall)***.

  RRV_Taxi, al Rialto_11. Resumen (Adiós al Music-Hall)_PARTITURA_[H.O. nº 48]_original (RRV) {color} -grupo+voz.pdf

Tétrade (1997) — *H.O.* nº 67.

RRV_Tétrade_PARTITURA_[H.O. nº 67]_copia (GIV).pdf

Tiempo roto ([1984]) — *H.O.* nº 36.

RRV_Tiempo roto_PARTITURA_[H.O. nº 36]_copia (RRV) {color} -incompleta.pdf

Touché (1994) — *H.O.* nº 60.

RRV_Touché_PARTITURA_[H.O. nº 60]_copia (Álv-Arg) {color} -con digitaciones.pdf

RRV_Touché_PARTITURA_[H.O. nº 60]_copia (Álv-Arg) {grises} -con digitaciones.pdf

RRV_Touché_PARTITURA_[H.O. nº 60]_copia (Álv-Arg) {grises} -limpia.pdf

Transcurso (1975) — *H.O.* nº 03.

RRV_Transcurso_PARTITURA_[H.O. nº 03]_original (RRV) {color}.pdf

Tratado de la locura (1998) — *H.O.* nº 69.

RRV_Tratado de la locura_PARTITURA_[H.O. nº 69]_original (RRV) {color}.pdf

RRV_Tratado de la locura_PARTITURA_[H.O. nº 69]_original (RRV) {grises}.pdf

Tres cuadros de Paul Klee ([1998]) — *H.O.* nº 71.

[No incorporada: no localizada]

Tres preludis (2002) — *H.O.* nº 77.

RRV_Tres Preludis_PARTITURA_[H.O. nº 77]_original (IVM) {grises}.pdf

[Existe edición comercial, véase: (RAMOS, 2002)]

Tuba Verum Corpus (2003) — *H.O.* nº 81.

RRV_Tuba Verum Corpus_PARTITURA_[H.O. nº 81]_copia (López) {b&w}.pdf

Verwirrung (1992) — *H.O.* nº 55.

RRV_Verwirrung_PARTITURA_[H.O. nº 55]_original (Fontcu) {b&w}.pdf

Y en el centro (había algo como) cuatro seres (1983) — *H.O.* nº 29.

RRV_Y en el centro (había algo como) cuatro seres_PARTES_[H.O. nº 29]_copia (Palau) {b&w} -desordenadas.pdf

RRV_Y en el centro (había algo como) cuatro seres_PARTITURA_[H.O. nº 29]_copia (Palau) {b&w}.pdf

RRV_Y en el centro (había algo como) cuatro seres_PARTITURA_[H.O. nº 29]_original (Fontcu) {b&w}.pdf

Yerbabuena (1981) — *H.O.* nº 23.

RRV_Yerbabuena_PARTITURA_[H.O. nº 23]_copia (CDMyD) {color}.pdf

==========

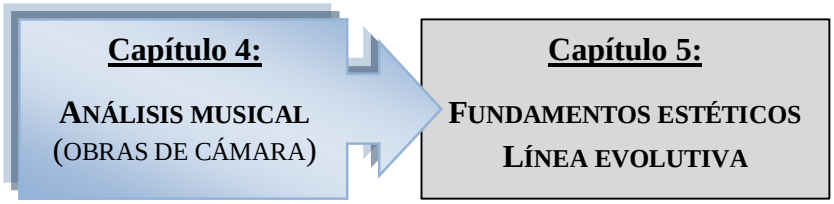
FIN del ARCHIVO DIGITAL

PLANO ANALÍTICO Y ESTÉTICO MUSICAL

CAPÍTULO 4: ANÁLISIS MUSICAL DE LA OBRA CAMERÍSTICA DE RAMÓN RAMOS

4.1. Metodología detallada y descripción del procedimiento:

El presente capítulo tiene el objetivo de acercarse al compositor a través de un exhaustivo trabajo de análisis musical, para que, una vez examinada su obra desde el interior, este nos proporcione una perspectiva general sobre sus métodos de trabajo y los fundamentos estéticos y estilísticos de su obra, así como sobre las bases de la línea evolutiva de su lenguaje musical. Como establece Monroe C. Beardsley (1958: 77) en el capítulo *The categories of critical analysis* de su *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, "In fact, it is precisely the purpose of analysis to discover, first, what is true of the parts, and, second, how the parts contribute to the peculiar qualities of the whole."[310]. Con este fin, los resultados analíticos del presente Capítulo 4 nutrirán al siguiente Capítulo 5 en su intención de establecer los fundamentos estéticos de la música del compositor y dilucidar la línea evolutiva del lenguaje musical de Ramón Ramos.



Este acercamiento analítico a las partes se llevará a cabo siguiendo un criterio categorial concreto y acotado: las obras de música de cámara de Ramón Ramos, con motivo de especializar el enfoque, delimitar el ingente campo de acción posible y focalizar mi labor.

[310] "De hecho, es precisamente el propósito del análisis descubrir, primero, lo que es cierto de las partes, y, segundo, cómo las partes contribuyen a las cualidades peculiares del todo."

4.1.1. Definición del campo de acción 'música de cámara':

Con la determinación del criterio categorial para los análisis, la primera cuestión a resolver es establecer debidamente el marco de acción, o sea, definir con fundamento teórico qué se considera 'música de cámara'.

Un repaso por lo recogido en la bibliografía internacional especializada y en los principales diccionarios musicales de referencia, incide en los siguientes aspectos:
Se advierte de la evolución del uso del término en los diferentes períodos históricos musicales, desde su origen:

> "The term was first used in the middle 16th century to denote soft vocal ensemble music performed in a noble person's private palace, as distinct from full or loud vocal ensemble music performed in church. Nicola Vicentino, the first to mention the term (in his L'Antica Musica [Rome: 1555]), stated that chamber music (the Italian madrigal and French chanson) had subtleties of musical expression avoided in church music." (BARON, 1998: 1).

Pasando por la estabilización de la significación clásico o común del término en el siglo XIX: "Chamber music, in the sense that we think of it today, is a concept that crystallized gradually during the course of the nineteenth century." (HEFLING, 2004: [s.p.])[311]

Hasta la necesaria apertura y extensión del alcance de su definición actual:

> "The second half of the 20th century saw a considerable broadening of what is understood by chamber music as the performed repertory became enlarged, […], though also by the inclusion of contemporary works for chamber forces, many of which conform only loosely to the traditional characteristics of chamber music." (BASHFORD, [s.f.]: en línea).

Respecto al parámetro instrumental, sí existe una coincidencia general en definir el uso común del término 'música de cámara' como aquella música escrita para pequeñas formaciones instrumentales. Citando algunas fuentes: según la entrada "Chamber music" de Christina Bashford ([s.f.]: en línea) recogida en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, de la Oxford University Press: "In current usage the term 'chamber music' generally denotes music written for small

[311] Del *Preface* [s.p.].

instrumental ensemble, with one player to a part, [...]."; en *Intimate Music: A History of the Idea of Chamber Music* del musicólogo americano John Herschel Baron (1998: 1): "Chamber music is a term that has been used in English for two hundred years to denote solistic instrumental music for small ensemble."; en *Twentieth-Century Chamber Music* de James McCalla (2003: vi) se define como "music performed by a small group of players, normally numbering between two and nine, one on a part, usually without a conductor."; o en *Chamber Music: A research and information guide* de John Herschel Baron (2010: xxi):

> "Chamber music is classical European instrumental ensemble music for two to approximately twelve performers with no more than one player to a part. Music for two or more keyboard instruments without additional, nonkeyboard instruments, and percussion music by itself are not included."

Pero, como se acaba de apreciar, incluso ya en esta primera definición básica existen importantes desacuerdos en cuanto a los límites de las plantillas instrumentales de aquello considerado como 'música de cámara', y se advierte de la dificultad de acotar el término con precisión en lo referente a su orgánico:

> "'Chamber music' has also been narrowly defined (for example, by Cobbett) in terms of ensembles of specific types and sizes; but the term is best understood in a broader sense. To limit the term to instrumental ensemble repertory, for example, is to exclude such hybrid works as Schubert's *Der Hirt auf dem Felsen* and Vaughan Williams's *On Wenlock Edge* and to bypass such vocal genres as 16th-century madrigals and 19th-century lieder which share many of the characteristics of chamber music. Similarly, although chamber music is often defined as involving two or more players, much solo repertory such as Renaissance lute music, Bach's violin sonatas and partitas and cello suites and several of Beethoven's piano sonatas fulfils many of the functions and conditions of chamber music." (BASHFORD, [s.f.]: en línea).

Esta dificultad de acotar el término en límites instrumentales se agrava señaladamente en lo referente a la música de cámara contemporánea, dado el importante desarrollo y diversidad de las plantillas instrumentales para las que se compone actualmente, especialmente desde la segunda mitad del siglo XX:

> "The rejection of 19th-century traditions, and the quest for individuality, contributed to increasingly imaginative combinations of instruments and to the appearance of the voice (with or without text) in instrumental pieces of chamber dimensions. Works […] broadened the instrumental spectrum, while

> pieces requiring electronic amplification […], combining acoustic instruments or voices with tape […] or with live electronics […], led chamber music in new directions. In addition, some composers wrote works for small orchestra with one player per part […] creating the related genres of chamber symphony and chamber concerto." (BASHFORD, [s.f.]: en línea).

Dada la falta de rotundidad y de concisión en lo referente al orgánico instrumental de lo entendido como 'música de cámara', especialmente acentuada en la música contemporánea, he optado por terminar de definir yo mismo el campo de acción sobre el que actuar en mi labor analítica. De este modo, entendiendo que resulta beneficioso ampliar el espectro a aquellas obras de plantilla instrumental situadas al límite de lo considerado comúnmente como música de cámara, he decidido incluir en mi camerístico campo de acción analítico las obras para solista, multi-grupos, fanfarria, orquesta de cuerda, orquesta de cámara, o concierto de cámara.

4.1.2. Justificación de la elección de la obra camerística del autor para la investigación:

La música de cámara ha supuesto sin duda alguna en el siglo XX uno de los caminos más importantes para andar hacia el desarrollo de la música contemporánea:

> "One of the most accessible paths to the music of the last century [en referencia al siglo XX] is that of *chamber music*, music for small ensembles. One of the seminal developments of the new music was the move into atonality, and many composers took this step first in their chamber music. A major genre of the twentieth century, music for voice and chamber ensemble, was not unknown in earlier eras." (McCALLA, 2003: ix).

Como reacción ante el Romanticismo del siglo XIX, a principios del siglo XX surge con fuerza un renovado interés por la música de cámara, motivado, además de por factores estéticos, también por factores sociales y económicos que situaban la música de cámara como un medio más práctico y al alcance de los compositores, mucho más accesible que las grandes masas instrumentales:

> "Reactions against the large forces and emotional excesses of late Romanticism led in part to a renewed interest in chamber music composition, beginning in the early 20th century. Not only did chamber music offer composers the discipline of writing for leaner forces, but also, because it

> required few players, rehearsals and public performances were more viable, both practically and economically." (BASHFORD, [s.f.]: en línea).

La música de cámara se posiciona entonces como un vehículo ideal para las diferentes expresiones musicales desde inicios del siglo XX hasta nuestros días:

> "In similar fashion, the neoclassic movements between World Wars I and II, the nationalist strains in musical modernism, the so-called "experimental" music of the 1950s and beyond, and recent boundary-crossing or multicultural works all are strongly represented in the chamber music of the twentieth century." (McCALLA, 2003: ix).

Y se convierte en uno de sus especiales valores y en una de sus características principales:

> "Característiques de la música del segle XX: […] 2. L'ús de plantilles instrumentals molt variades i més reduïdes, fugint, la major part de les vegades, de les grans plantilles orquestrals utilitzades en el romanticisme i posromanticisme." (RONCERO, 2011: 78).

Este posicionamiento de la música de cámara como activo fundamental en la música del siglo XX-XXI se ve asimilado perfectamente en la producción musical de Ramón Ramos, siendo su obra camerística la más representativa de su producción musical, claramente con un mayor activo en su elenco, como se puede comprobar en el *CAPÍTULO 2: CATÁLOGO DE OBRA*, apartado *2.3.2. Listado simple de obras por género/instrumentación*, y en el informe sobre los resultados catalográficos reflejado en las *III. CONCLUSIONES*, apartado *1.3. Del plano catalográfico*. La música de cámara ocupa sin duda un espacio marcadamente predominante en la producción musical ramosiana, situándose las 65 obras camerísticas (un 83,34% del elenco) muy destacadamente por encima de la producción sinfónica con 11 obras (un 14,10% del elenco), o la música para escena con 2 obras (un 2,56% del elenco). Véase al respecto el citado informe de las Conclusiones.

Tras estas reflexiones, las razones que justifican y han hecho finalmente preferible la elección del género camerístico para alcanzar los objetivos concretos propuestos en la presente Tesis Doctoral para el apartado analítico y estético, residen fundamentalmente en que:

1. La música de cámara se convierte en el medio de trabajo más habitual para el autor.
2. La mayor variedad instrumental del medio ofrece al autor una mayor gama de combinaciones, recursos y expresiva, cuya observación analítica resultará de gran interés para llevar a cabo una definición técnica, estilística y estética sobre la música del autor.
3. La expresividad del autor es plasmada más instantáneamente, concentrando su capacidad creativa en obras de formato más reducido. Lo que me permitirá extender la observación analítica a un mayor número de obras diferentes y comparar así entre ellas sus patrones compositivos convergentes y/o divergentes.
4. Al contrario que la producción sinfónica o escénica del autor, la producción camerística no es un acontecimiento tan puntual y aislado, sino que se halla presente en todas las etapas de su vida, haciendo que su música de cámara pueda servir de mejor guía para establecer los fundamentos estéticos y seguir con más continuidad, paso a paso, la posible evolución de su lenguaje y estética musical.

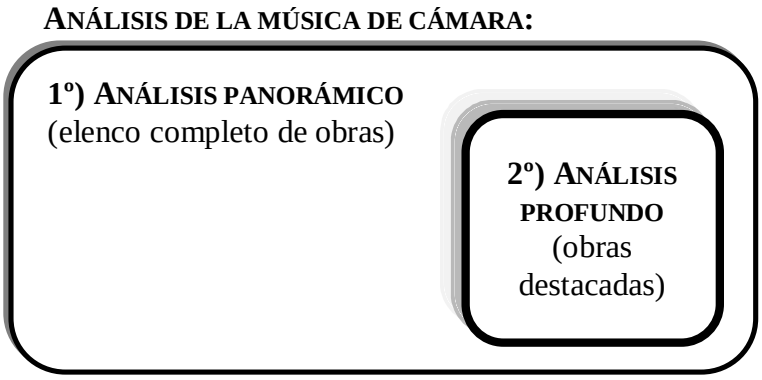
4.1.3. Enfoque analítico selectivo: Panorámica y obras destacadas:

El corpus camerístico de la producción musical de Ramón Ramos –según la definición establecida en el anterior apartado *4.1.1. Definición del campo de acción 'música de cámara'* del presente capítulo– alcanza la cifra de **65** obras (excluyendo las obras catalogadas pero identificadas como inacabadas), entre 16 piezas a sólo, 5 dúos, 4 tríos, 11 cuartetos (clásicos o no), 7 quintetos (clásicos o no), 3 sextetos, 9 piezas para grupos instrumentales de 7 o más intérpretes, 1 para multi-grupos (2, si incluimos la versión ampliada de ***Pentáfono*** (1979) [*H.O.* nº 18]), 1 fanfarria (2, si incluimos ***Cinco glosas y un epitafio*** ([1990]) [*H.O.* nº 52] como fanfarria de metales), 2 piezas para orquesta de cuerda, 4 piezas para orquesta de cámara, y 2 conciertos de cámara.

El filósofo estadounidense Monroe C. Beardsley (1915-1985), especializado principalmente en el campo de la estética, escribía en su *Aesthetics. Problems in*

the Philosophy of Criticism: "it is sometimes said that analysis is bound to leave out too much, because “the whole is more than the sum of its parts” –especially in an aesthetic object."[312] (BEARDSLEY, 1958: 77).

Con la intención de optimizar el proceso de investigación, se hace necesario delimitar la ingente labor que supone abordar de modo analíticamente exhaustivo la producción camerística completa de toda una vida de trabajo del autor, compuesta por un total de 65 obras camerísticas.

Para ello se ha programado una estrategia que, sin que afecte a las garantías de "el todo" –remitiéndome a la anterior cita de Monroe C. Breadsley–, divida la labor dedicada a "las partes" en dos niveles de acción: se llevará cabo una primera visión analítica panorámica que englobe el conjunto de obras, y un posterior análisis profundo y exhaustivo dedicado a aquellas obras destacadas y especialmente significativas:

1º) Visión panorámica: En el primer nivel de acción se realiza una primera aproximación global a la música de cámara de Ramón Ramos, mediante una observación panorámica que lleve a cabo y deje constancia de un análisis básico elemental, obra por obra, de las 65 obras que integran el corpus camerístico del autor, llevado a cabo en la medida de lo posible supeditado a la presencia de las partituras en el *Archivo digital*.

Esta primera observación analítica panorámica, complementada por lo recogido sobre las obras en los anteriores planos biográfico (*CAPÍTULO 1:*

[312] "a veces se dice que el análisis está obligado a dejar demasiado de lado, porque “el todo es más que la suma de sus partes” –especialmente en un objeto estético."

BIOGRAFÍA) y catalográfico (*CAPÍTULO 2: CATÁLOGO DE OBRA*), me proporciona los argumentos para identificar, de entre su extenso elenco camerístico, aquellas obras significativas y representativas, con un especial interés analítico y estético para el segundo nivel de acción.

2º) Análisis destacados: En este segundo nivel de acción, una vez ya identificadas y seleccionadas las obras más significativas gracias a la visión panorámica previa, se procederá ahora a abordarlas analíticamente de manera especial, con particular detenimiento, detalle y profundidad, llevando a cabo un análisis musical amplio y exhaustivo que haga aflorar con precisión y claridad todos los procedimientos compositivos, técnicos, estilísticos y estéticos, sirviendo así de detallada referencia ilustrativa del lenguaje musical del autor.

4.1.3.1. Obras destacadas: Criterio de selección y obras seleccionadas:

La elección de las obras destacadas se realiza partiendo de la visión panorámica inicial llevada a cabo mediante una aproximación analítica al total del corpus camerístico del autor. Ésta panorámica analítica me permite determinar, de entre el corpus camerísticos, cuáles son las obras a seleccionar para ser sometidas a un especial análisis en profundidad. El criterio de elección responderá al siguiente principio:

Serán seleccionadas aquellas obras consideradas más significativas del autor, poseedoras de un especial interés estético-estilístico y técnico-compositivo, y a través de cuyos análisis extensos y exhaustivos se profundice y se ejemplifique mejor la técnica compositiva de Ramón Ramos, ilustrando toda la trayectoria artística del autor, con el objetivo de permitirnos entender tanto los fundamentos generales de su dialéctica musical como las particularidades de cada una de sus etapas artísticas y vitales, así como la posible línea evolutiva de su lenguaje.

Conforme a este criterio, las obras destacadas seleccionadas para ser sometidas a su análisis extenso, exhaustivo y en profundidad son las siguientes:

-Etapa *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983):

-1. Primeras influencias (1972-1975):

- ***Declinaciones*** (1973) [*H.O.* nº 01]

-2. Robert-Schumann-Institut (1975-1983):

- ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 16]

-Etapa *Retorno* (1983-1989):

- ***Ricercare*** (1986) [*H.O.* nº 43]

-Etapa *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997):

- ***Tétrade*** (1997) [*H.O.* nº 67]

-Etapa *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007):

- ***Remor de claredats*** (2005) [*H.O.* nº 85]

Los motivos específicos por los que se selecciona cada obra serán ampliamente detallados en sus respectivos análisis, en el próximo apartado de *Resultados* del presente Capítulo.

4.1.4. Juicio metodológico analítico:

A la hora de abordar el proceso analítico de las obras he resuelto en asumir un juicio analítico que coincide plenamente con la opinión de aquellos analistas que abogan por mantener un enfoque totalmente abierto ante la obra, que nos permita contemplar todos los ángulos y todas las posibilidades de observación analítica que la obra nos pueda proporcionar, especialmente tratándose de música del siglo XX-XXI, ya que, como afirma Theodor Adorno (1999: 111) en su disertación *Sobre el problema del análisis musical*,

> "Cuanto menos se ajusten las obras a un medio preestablecido, a una forma preestablecida -y esta es la tendencia general de la música moderna desde

> *Tristán*- más necesitarán, por su propia entidad, de un análisis hecho a la medida."

En el caso de nuestro compositor, Ramón Ramos, este posicionamiento en cuanto al enfoque analítico de su música queda ampliamente justificado por el hecho de que el compositor valenciano no se adscribe a un único sistema compositivo, sino que, al contrario, hace gala en sus composiciones del empleo de una gran diversidad de técnicas y lenguajes musicales y estéticos. Característica esta que se pudo comprobar y quedó patente en las investigaciones de mi propia Tesis Fin de Máster precedente (OLTRA, 2013d), en su *Capítulo 4*, apartado *4.2. RESULTADO: Síntesis aproximativa de su lenguaje musical*, que hizo la función de estudio preliminar para la presente investigación, y que será tomada ahora como hipótesis de partida para del próximo *Capítulo 5: Fundamentos estéticos de la obra de Ramón Ramos*.

De este modo, dos son las premisas que guiarán nuestro planteamiento analítico de partida:

En primer lugar, no prefijar un modelo analítico único ni concreto, puesto que ello nos llevaría a observar la obra desde el ángulo que delimite el modelo analítico adoptado, cayendo en un reduccionismo que no podría ofrecernos una visión completa de la obra. Sobre esta postura se pronuncian claramente tratados sobre análisis como el de Joel Lester (1989: 11) cuando afirma en su *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music* que "there is no single "correct" way to analyze or to listen to twentieth-century music", o en trabajos académicos analíticos como el del compositor valenciano Javier Costa Císcar (2004: 6) cuando en su Tesis Doctoral *Aproximación al lenguaje de Olivier Messiaen: Análisis de la obra para piano vingt regards sur l'enfant-jésus* expone que:

> "[…] el análisis musical no puede ser un conjunto normativo, un corpus teórico de reglas a aplicar. [...]. Cada compositor exige planteamientos analíticos distintos, cada autor requiere un acercamiento analítico adecuado y pertinente con lo que se quiere analizar, con su lenguaje: necesita de una valoración analítica, casi podríamos decir, única e insólita."

O Pierre Boulez (1992: 182) cuando en su ensayo *Hacia una estética musical* plantea que:

> "[…] es absolutamente ineficaz querer dar cuenta de una obra por medios posteriores de investigación a esta obra, como también es ineficaz querer profundizar una obra imponiéndole un sistema de referencias anteriores a ella. Pretender analizar una pieza de Bach refiriéndose a un estudio de las alturas y de los registros, es tan vano como comparar literalmente una estructura de Webern a una estructura de Beethoven. Por lo tanto la obra impone la elección de los medios para aproximársele."

Y como segunda premisa, nos proponemos partir de una observación totalmente abierta de la obra, y que sea esta observación la que establezca cuales resultan los mejores métodos analíticos aplicables a dicha obra en concreto. En tal sentido también se pronuncian trabajos académicos analíticos como el de Rosa María Fernández García (2001: 41) cuando en su Tesis Doctoral *La obra del compositor Joan Guinjoan* opta por:

> "[…] replantear en cada partitura el modo en el que accedemos a desentrañar su significado, de tal modo que el sistema analítico se adecúe a la obra, y no la obra al método sistemático (como ocurre por ejemplo, en el prototipo ideado por Schenker)."

Del mismo modo que lo plantea Pierre Boulez (1963: 14) en su ensayo *Penser la musique aujourd'hui*:

> "[...] nous estimons comme les constituants indispensables d'une méthode analytique active: l'on se doit de partir d'une observation aussi minutieuse et aussi exacte que possible des faits musicaux qui nous sont proposés; il s'agit ensuite de trouver un schéma, une loi d'organisation interne qui rende compte, avec le maximum de cohérence, de ces faits; vient, enfin, l'interprétation des lois de composition déduites de cette application particulière."[313]

[313] "[...] podemos considerar como componentes indispensables de un método analítico: el que debe partir de una observación minuciosa y exacta de los hechos musicales que nos son propuestos; se trata por consiguiente de encontrar un esquema, un lugar de organización interna que rinda cuenta, con el máximo de coherencia, de estos hechos; y por tanto, la interpretación de la composición debemos deducirla de esta aplicación particular."

4.1.5. Diseño y herramientas comunes adoptadas para la exposición de los análisis:

Teniendo en cuenta la existencia de dos niveles de aproximación a nivel analítico –la aproximación inicial al corpus camerístico en forma de visión panorámica, y el análisis en profundidad de aquellas obras destacadas–, se ha determinado el diseño de ambos niveles analíticos del siguiente modo:

-Visión panorámica: En la visión panorámica fruto del primer nivel de acción se determinarán básicamente los recursos y técnicas compositivas utilizadas en cada obra, sin entrar en una descripción exhaustiva del procedimiento, pero de modo que se revelen con claridad las características y el alcance compositivo de cada obra en particular.

-Análisis destacados: Respecto al segundo nivel de acción en forma de análisis en profundidad, con la intención de dar uniformidad a la exposición analítica de las diferentes obras destacadas abordadas exhaustivamente, sí he querido adoptar un patrón y unas herramientas –que no un sistema analítico– que de aquí unidad y establezca un plan común general de observación y redacción de los análisis, y que pueda servir para cualquier obra abordada. De este modo, la redacción de los análisis responderá a un patrón común que proponga una observación completa de las cualidades y características de la obra, y me permita realizar una exposición ordenada y pormenorizada, siguiendo la idea del filósofo especializado en estética Monroe C. Beardsley de que "To analyze, then, is to distinguish, to discriminate, to describe in detail." (BEARDSLEY, 1958: 77). Con este objetivo, el patrón común adoptado para los análisis destacados se estructura en los siguientes cuatro grandes bloques principales y sus apartados internos:

> -1º. JUSTIFICACIÓN.
>
> En primer lugar se expondrán los motivos de interés que justifican la elección de la obra como representativa para ser analizada en profundidad en este capítulo.

-2º. CONTORNOS de la obra.

Con el contorno se hace referencia a aquello que envuelve la obra, sin entrar en su interior, contextualizándose brevemente sus circunstancias vitales y temáticas:

2.1. La obra y su contexto vital.

Donde se expondrán brevemente las circunstancias vitales que motivaron su origen, haciendo debida referencia a lo recogido de interés en los capítulos anteriores de la presente Tesis Doctoral, *Capítulo 1: Biografía*, y *Capítulo 2: Catálogo de obra*.

2.2. Temática de la obra.

Donde se tratará la temática de la obra, profundizando en su fuente de inspiración.

-3º. PARTITURA de la obra.

Supone el bloque más importante y extenso, donde se interiorizará en la obra abordando amplia y exhaustivamente el análisis puramente musical de su partitura.

Este bloque, a su vez, se dividirá en tres etapas que organicen la exposición.

3.1. **Pre-composición** - Planteamiento y materiales.

En este apartado se abordarán los planteamientos iniciales programados por el autor, previos a la composición de la obra, tales como la plantilla instrumental y los materiales musicales precompositivos.

3.1.1 Instrumentación.

Descripción de la plantilla instrumental y valoración de sus características.

3.1.2. Materiales precompositivos.

Exposición aislada de los materiales precompositivos básicos a partir de los cuales el autor compone posteriormente la obra.

3.2. **Composición** - Estructura formal y realización.

Se abordará detalladamente el procedimiento compositivo llevado a cabo por el autor. Se presentará dividido en dos informes:

3.2.1. Estructuración formal.

Con la ayuda de una tabla se reflejará condensadamente la estructura de la obra a niveles macroforma y microforma, así como los principales procedimientos compositivos utilizados.

Para todos los análisis se ha adoptado una terminología común que defina las diferentes estructuras del análisis formal. Para distinguir las secciones temporales de la obra, a modo de divisiones verticales, de estructuras más grandes a más pequeñas, contenidas unas dentro de otras, quedan establecidas con la siguiente terminología:

- **Partes** (**P.**) = Diferentes movimientos de la obra, si los tiene.
- ➢ **Secciones principales** (**S.**) = Macroforma. Secciones principales en las que es divisible la obra o la Parte, a través de cuya organización se podrá establecer la forma musical, sea clásica o no.
- • **Tramos** (**T.**) = Microforma. Subsecciones divisibles dentro de cada Sección principal.
- **–Fases** (**F.**) = Microforma. Fragmentos divisibles dentro de cada Tramo.
- **-Bloques** (**B.**) = Microforma. Fragmentos divisibles dentro de cada Fase.
- **División** (**D.**) = Microforma. Fragmentos mínimos divisibles dentro de cada Bloque.

3.2.2. Realización.

A partir de la observación de la estructuración formal plasmada en el informe previo, y siguiendo de principio a fin su estructura, se entrará 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.

También se han adoptado reseñas comunes que hagan referencia a los posibles diferentes elementos/herramientas/recursos compositivos habituales que aparecen en la realización de las obras:

- ***s*$^{(a)}$** = Serie de alturas.
- ***s*$^{(r)}$** = Serie rítmica.
- ***s*$^{(n)}$** = Serie o secuencia numérica.
- ***s*Fib.** = Secuencia numérica de Fibonacci.
- ***s*Áur.** = Sección Áurea.

Para la reseña abreviada de las series o secuencias, acordes o armonías, complejos y motivos, se adopta el siguiente formato descriptivo: ***s*/*ac*/*co*/*mo*Nombre.n^{o}[O R I IR](1-12)**, donde:

s = Serie-secuencia-sección (dodecafónica, rítmica o numérica, Áurea, etc…).

ac = Acorde o armonía.

co = Complejo (como compendio de elementos).

mo = Motivo de cualquier tipo.

Nombre. = Denominación particular del elemento.

n^{o} = Numeración del elemento.

[O R I RI] = Estado de la serie o secuencia, si procede: Original, Retrogradación, Inversión o Inversión-Retrógrada. (En su defecto= Original).

(1-12) = Especificación de los componentes utilizados de dicha serie, secuencia o complejo.

3.3. **Post-composición** - Sinopsis general.

Exposición resumida de las observaciones y conclusiones post-analíticas generales a cerca de los procedimientos significativos empleados en la obra, tales como:

- Sistemas compositivos.
- Recursos melódicos y armónicos,
- tonales,
- contrapuntísticos,

- estructurales, etc…
- Usos y recursos instrumentales y/o vocales.
- Se podrá apuntar cualquier otro detalle destacable.

-4º. ESTÉTICA de la obra.

Se hará un breve comentario estético de la obra, enmarcando y/o vinculando sus características a la/s posible/s corriente/s estética/s de la música del siglo XX-XXI.

4.2. RESULTADO:

ANÁLISIS MUSICAL DE LA OBRA CAMERÍSTICA
DE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA

En el presente apartado de *Resultados* se procede a exponer conjuntamente todos los análisis de las obras camerísticas del autor, tanto los que son fruto de una primera aproximación analítica panorámica, como los análisis extensos y exhaustivos de las obras destacadas seleccionadas especialmente.

El planteamiento adoptado para la exposición de estos análisis responde a un orden cronológico. De este modo las obras se presentan por orden de composición, siguiendo los mismos criterios que configuraron el orden del *Catálogo H.O.* en el *Capítulo 2* de la presente Tesis Doctoral[314]. Además, los análisis de las obras se expondrán divididos respondiendo a la etapas creativas y vitales ya establecidas en el *Capítulo 1: BIOGRAFÍA* de la presente Tesis Doctoral[315].

Esta configuración tiene el objetivo de permitirnos obtener una visión cronológica correlativa de la producción del autor, facilitándonos la observación de la posible línea evolutiva del lenguaje musical y fundamentos estéticos del compositor, lo que será objeto particular de estudio en el apartado *5.2.2. Evolución del lenguaje musical de Ramón Ramos*, del siguiente *Capítulo 5: FUNDAMENTOS ESTÉTICOS DE LA OBRA DE RAMÓN RAMOS*.

Las obras irán siempre acompañadas de su año de composición y de su número de catalogación [*H.O.* nº *n*]. Todo esto favorecerá el vínculo del presente *PLANO ANALÍTICO Y ESTÉTICO MUSICAL* con los otros dos planos de la Tesis Doctoral, facilitándose así la posible consulta de cualquier dato de la obra en el *PLANO BIOGRÁFICO* (Capítulo 1), o la consulta de la correspondiente ficha y partitura de la obra en el *PLANO CATALOGRÁFICO* (Capítulos 2 y 3). Esta necesaria vinculación entre los diferentes planos abordados separadamente (*Biográfico*, *Catalográfico* y *Analítico y estético musical*) favorece el fluir de datos y la complementariedad entre ellos, imprimiendo consistencia a la Tesis como un todo interrelacionado en torno al autor.

---

[314] Capítulo 2: *2.2. RESULTADO: CATÁLOGO H.O. DE LAS OBRAS DE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA (VERSIÓN PRINCIPAL, CRONOLÓGICO Y DETALLADO EN FICHAS)*.

[315] Capítulo 1: *1.3. RESULTADO: HISTORIA DE VIDA DE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA (VERSIÓN PRINCIPAL: CRONOLÓGICA, EN ETAPAS, NARRADA DETALLADAMENTE E ILUSTRADA)*.

4.2.1. Obras de la etapa *Inicios* (1954-1971):

Aunque no se han podido recuperar partituras de esta época de niñez, sí tenemos el testimonio del propio Ramón Ramos acerca de cómo fueron sus inicios compositivos y sus primerísimas obras. En este sentido el autor se pronunció en la conferencia impartida sobre su música en el año 2000:

> "Eh… cuando ya sabía solfeo pues ya hacía alguna cosita para… para trompa y piano, o piano. Luego cuando estudié Cello pues ya hacía alguna cosita para violonchelo y piano, siempre melodías tonales, en Do menor, muy melosas, muy melódicas y todo eso… Hasta que…, o sea que prácticamente ha sido [*que*] lo llevaba dentro, me gustaba, y además me gustaba componer y me daba la gana componer y… podía componer lo que quisiera. Nadie me decía lo que no debía de hacer. Después sí que me lo dijeron [*inspira*]."[316]

[316] 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. Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000*, de la presente Tesis Doctoral.

4.2.2. Obras de la etapa *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983):

-Subetapa *1. Primeras influencias* (1972-1975):

4.2.2.1. ***Declinaciones*** (1973) [*H.O.* nº 01] (ANÁLISIS DESTACADO):

Esta obra se ha seleccionado especialmente para ilustrar la presente etapa artística a través de su análisis exhaustivo y en profundidad, siguiendo el diseño para los *Análisis destacados* establecido en el anterior apartado *4.1.5. Diseño y herramientas comunes adoptadas para la exposición de los análisis.*

-1º. JUSTIFICACIÓN:

Declinaciones es el Op. 1 de Ramón Ramos, no siendo ello inconveniente para que se erija como una obra absolutamente trascendental en el devenir vital y artístico del compositor. En palabras del propio Ramón Ramos, ***Declinaciones*** "fue la primera obra que yo hice y que prácticamente me abrió las puertas del… Conservatorio de Düsseldorf."[317].

La composición de esta obra es indesligable de las circunstancias vitales que rodearon al joven Ramón Ramos en Düsseldorf (véase el siguiente apartado *2.1. La obra y su contexto vital*). Llevada a cabo con tan solo 19 años, se enmarca todavía en una etapa de diletantismo, previa a su entrada en el *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf y previa al comienzo de sus estudios de composición, por lo que se trata de un obra de composición intuitiva que surge con mucha imaginación motivada por la influencia de los compositores Francisco Estévez y Carlos Cruz de Castro –amigos de Ramón Ramos en Alemania y estudiantes de composición en el *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf– y por la sencilla satisfacción de componer.

[317] *Ídem.*

Pese a este germinar natural y sin pretensiones, ***Declinaciones*** se convierte finalmente en una obra clave propiciando que Ramón Ramos emprenda su formación como compositor en el *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf de la mano del profesor Günther Becker, y constituyendo uno de los primeros éxitos del compositor al ser seleccionada en representación de la clase de composición del *Robert-Schumann-Institut* valiéndole una beca para asistir en el verano de 1978 al *29º Internationalen Ferienkurse für Neue Musik* de Darmstadt (Alemania), prestigioso curso y punto de referencia internacional sobre composición e interpretación musical contemporánea.

De este modo, ***Declinaciones*** se erige como una partitura significativa esencial e ideal para llegar a entender las primerísimas influencias compositivas recibidas en la etapa *Düsseldorf (Alemania) (1972-1983): 1. Primeras influencias (1972-1975)*, y a través de su análisis en profundidad arrojar una valiosa luz sobre los primeros procedimientos compositivos, el lenguaje musical y las primeras posturas estéticas adoptada por el autor en los albores de su actividad artística.

Otro factor que hace de ***Declinaciones*** una obra *per se* especialmente destacable al margen de las circunstancias del propio compositor es su originalidad, teniendo en cuenta que:

> "Declinaciones, para guitarra preparada –se toca con una canica y un diapasón– supone una obra maestra, teniendo en cuenta que la primera obra para guitarra preparada es de Bedford, You ask for it, y data de 1969." (GALIANA, 2012a: [en línea]).

Declinaciones data de 1973, tan solo cuatro años posterior a la de Bedford.

También es significativo que la obra, muchos años más tarde, fuera una de las especialmente escogidas por el autor para ilustrar la conferencia que sobre su propia música impartió en el Club Diario Levante de Valencia en el año 2000, titulada *"Del manual serial al tratado de la expresión estructurada"*. Bajo el mismo criterio, del mismo modo que la obra fue especialmente seleccionada por el propio compositor para su conferencia, ***Declinaciones*** se selecciona también aquí por considerarse una de las partituras fundamentales y de mayor trascendencia del corpus compositivo del autor.

-2º. CONTORNOS de ***DECLINACIONES***:

2.1. La obra y su contexto vital:

Declinaciones, compuesta el 12 de junio de 1973, con tan solo 19 años de edad, se encuadra en su etapa vital de *Düsseldorf (Alemania) (1972-1983): 1. Primeras influencias (1972-1975)*, que puede considerarse una pre-etapa artística localizada anterior a la entrada de Ramón Ramos en el *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf, previa al comienzo de sus estudios de composición con el Profesor Günther Becker.

La obra surge indefectiblemente ligada y condicionada por las circunstancias vitales de Ramón Ramos en Düsseldorf, especialmente por la trascendental influencia que durante estos primeros años de estancia en Alemania ejercieron en él los compositores Francisco Estévez y Carlos Cruz de Castro, estudiantes de composición en el *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf. Con estos mantuvo allí una estrecha convivencia y forjó una estrecha amistad, y a partir de las experiencias musicales compartidas y la observación de los trabajos compositivos de estos, Ramón Ramos inspiró la composición de su obra.

De este modo narró Ramón Ramos las circunstancias que rodearon la composición de la obra en la conferencia impartida por el compositor sobre su propia música en el Club Diario Levante de Valencia en el año 2000, titulada *"Del manual serial al tratado de la expresión estructurada"*:

> "[…] en el momento en que me fui a Alemania conocí en Düsseldorf a dos compositores, uno de ellos, y quizá el más conocido porque trabaja en radio[318] desde siempre, que es Carlos Cruz de Castro[319], ¿no?, que es un compositor relativamente conocido. Y a otro compositor que se llama Francisco Estévez[320], […]. Ellos estaban estudiando en Düsseldorf con Milko Kelemen, un compositor eh… creo que era Yugoslavo, si…, un compositor Yugoslavo que luego fue… eh… cuando se fue él vino Günther Becker de Grecia y ya fue el que se quedó como profesor. Y claro, yo, eh…

[318] Radio Clásica de Radio Nacional de España (RNE).
[319] Carlos Cruz de Castro (Madrid, 1941).
[320] Francisco Estévez Díaz (Villa Cisneros, 1945).

> prácticamente estaba… convivía muchísimo con ellos y… bien lo que te decían, lo que hablaban, las cuestiones de las obras que hacían gráficas, eh… como yo tocaba un poco también la guitarra hice esta obrita, pues, con un cúmulo de… de efectos…. No es una obra que tiene ninguna pretensión, de ningún tipo, es una obra que tiene mucha fantasía, eso sí, en cuanto al timbre, pero… no es que se pueda considerar como obra. Y… el que yo haya dicho antes que esta obra fue la que me abrió las puertas del Conservatorio de Valencia [*lapsus linguae*= Düsseldorf] suena un poquito así rimbombante, pero es verdad.
>
> […]
>
> Yo como iba con el… con Carlos Cruz de Castro y Francisco Estévez, que son pues bastante mayores que yo –ellos tendrán unos 10, 12 años mayores que yo– yo iba con ellos y íbamos a cenas o a clases colectivas –yo asistía como oyente–, y un día se me ocurrió, me atreví a decirle a… a mi futuro profesor, a Günther Becker, que si podía ver y escuchar la obra. Y la escuchó, y me permitió…, no es que me aceptó en clase, pero sí me permitió [...] poder compaginar las obras, los estudios teóricos –contrapunto, armonía, fuga y todo eso…– con los de composición. Y así prácticamente, ya una vez que acabé los teóricos, eh… pues, continué con él hasta que me vine a España [...]. Esta es un poquito la historia de… de esta obra.”[321]

Así, de modo insospechado, ***Declinaciones*** se convierte finalmente en una obra clave, trascendental, que propicia que Ramón Ramos emprenda en Alemania su formación como compositor en el *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf de la mano del profesor Günther Becker, lo que le motivará a prolongar su estancia en Alemania durante diez años.

Sobre las obra y sus circunstancias vitales pueden consultarse más detalles a través de los datos pertinentemente recogidos para la presente Tesis Doctoral en la biografía del autor, en el Capítulo 1, y en la ficha de la obra del catálogo, en el Capítulo 2.

---

[321] 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. Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000*, de la presente Tesis Doctoral.

2.2. Temática de la obra:

Ramón Ramos, en la conferencia sobre su propia música impartida el año 2000 en el Club Diario Levante de Valencia, daba cuenta de la temática de la obra y la motivación de su título con una escueta sentencia: "***Declinaciones***, –que he *titulao* por declinar la guitarra, está clarísimo–."[322]

De este modo, el título alude directamente a una cuestión técnica interpretativa –declinar, inclinar la guitarra–, por lo que la obra no trasluce motivaciones temáticas externas ni hace alusión a gérmenes inspiracionales más allá de la pura experimentación sonora instrumental, constituyéndose como una obra de música pura o absoluta, lo que supone una excepción en el corpus creativo del compositor. En este caso, la fuerza del propio gesto técnico instrumental es suficiente para colmar temáticamente el significado de la obra.

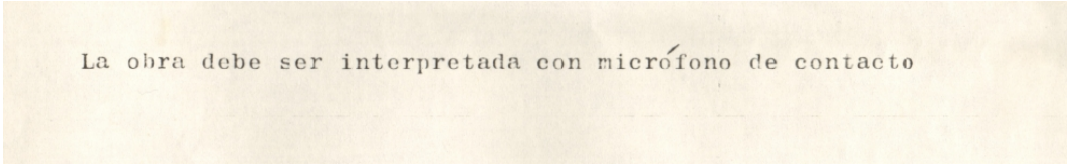
-3º. PARTITURA de ***DECLINACIONES***:

3.1. **Pre-composición** - Planteamiento y materiales:

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

3.1.1 Instrumentación:

La instrumentación de la obra se reduce a la guitarra solista, cuya sonoridad, según indicaciones del compositor en las notas a la interpretación, deberá ser ampliada mediante micrófono de contacto, dada la sutileza sonora de los gestos musicales de la obra y el reducido nivel dinámico resultante.


La obra debe ser interpretada con micrófono de contacto

Las posibilidades sonoras se reducen pues a las de una obra solista, sin embargo, el tratamiento al que Ramón Ramos somete a la guitarra amplían la gama de sus

[322] *Ídem.*

posibilidades tímbricas más allá de lo convencional y ordinario para el instrumento.

3.1.2. Materiales precompositivos:

-Escritura:

La naturaleza experimental de la obra, dirigida a explorar usos no ordinarios del instrumento, hace necesaria una escritura no convencional, que no coarte ni limite la escritura a los parámetros tradicionales a los cuales la obra renuncia desde su mismo planteamiento inicial. Este planteamiento considera carente de sentido una precisión absoluta en su escritura, por lo que renuncia a la concepción clásica de altura y tempo, prescindiéndose finalmente del pentagrama y del compás. A cambio adopta un sistema de notación que pueda plasmar con más fidelidad los gestos musicales, optando para ello por una escritura completamente gráfica en la que sustituye: el pentagrama por un diagrama/dibujo de la propia guitarra que se emplea como eje vertical para determinar la altura de la acción a llevar a cabo sobre el instrumento, comprendiendo las acciones entre la cejilla y el puente del instrumento; y una línea minutada como eje horizontal que es utilizada como medio para definir la duración de las acciones, que se expresan en segundos, comenzando siempre la línea de cada sistema en el segundo 0" y terminando en un margen habitual comprendido entre 20" y 30":

(Eje vertical: diagrama de la guitarra)

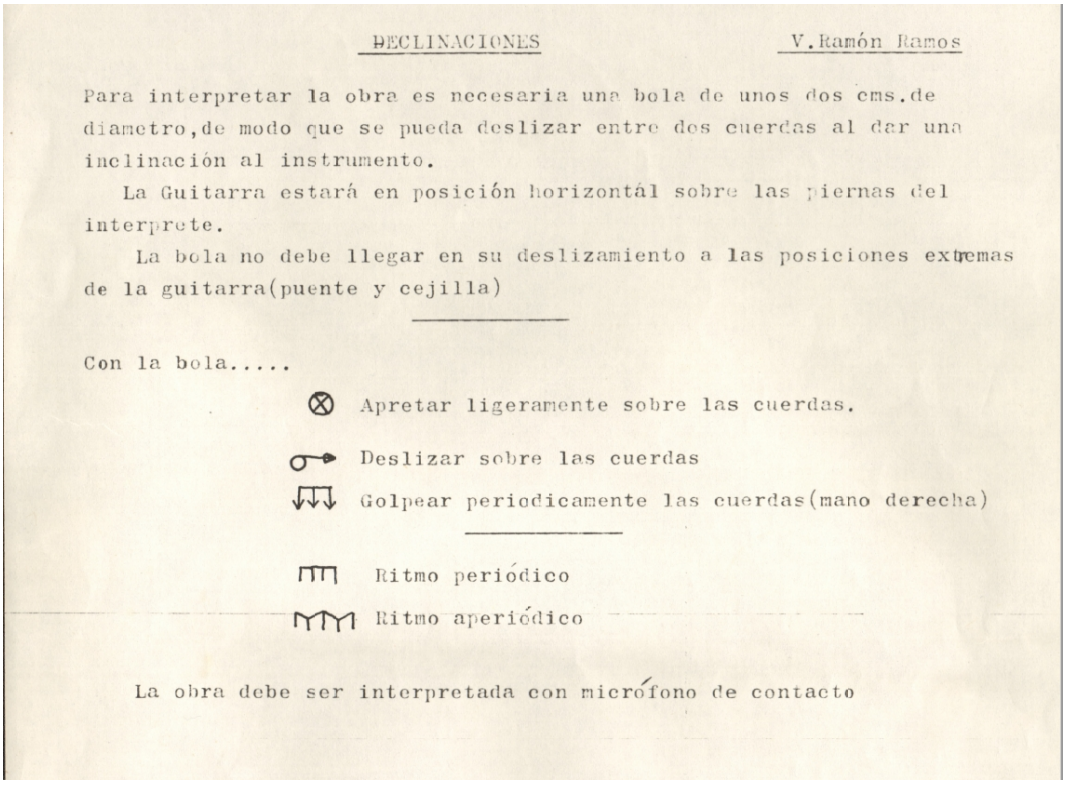
(Eje horizontal: línea minutada de tiempo)

La renuncia a los códigos de escritura tradicionales y la adopción de una notación de naturaleza gráfica lleva asociado un cierto Indeterminismo, una cierta

imprecisión en la escritura que deja cierto margen de libertad en el que el intérprete, entre las pautas establecidas, puede moverse pero sin rigidez absoluta.

-Tímbrica y técnicas extendidas:

Los materiales precompositivos más importantes se originan a partir del planteamiento experimental de la obra, que propone como fundamento compositivo un uso no convencional del instrumento. Este uso no convencional hace necesaria la definición de nuevas prácticas instrumentales que el autor especifica en las notas a la interpretación de la partitura:



DECLINACIONES V.Ramón Ramos

Para interpretar la obra es necesaria una bola de unos dos cms.de diametro,de modo que se pueda deslizar entre dos cuerdas al dar una inclinación al instrumento.

La Guitarra estará en posición horizontál sobre las piernas del interprete.

La bola no debe llegar en su deslizamiento a las posiciones extremas de la guitarra(puente y cejilla)

Con la bola.....

⊗ Apretar ligeramente sobre las cuerdas.

Deslizar sobre las cuerdas

Golpear periodicamente las cuerdas(mano derecha)

Ritmo periódico

Ritmo aperiódico

La obra debe ser interpretada con micrófono de contacto

De este modo, el autor experimenta y define diversas técnicas extendidas instrumentales, a partir de nuevos modos de interpretación.

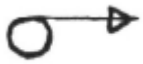
En primer lugar se tendrá en cuenta la posición del instrumento: colocado de modo horizontal sobre las piernas del intérprete, y –aunque esto no es especificado en las notas de Ramón Ramos, por practicidad se deduce que– situando el mástil y la cejilla a su izquierda y el cuerpo y el puente a su derecha.

Y en segundo lugar se tendrá en cuenta el uso de dos elementos externos, dos objetos: una bola de unos dos cm. de diámetro (que puede ser una canica de cristal

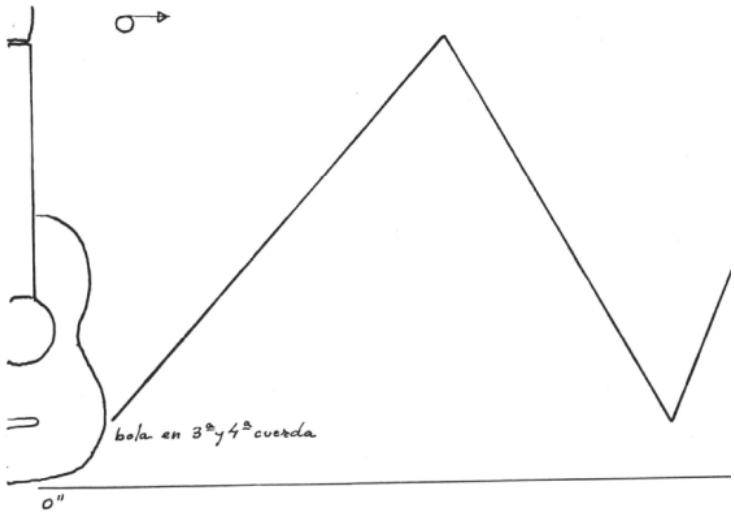
o metal) y –aunque tampoco se especifica en las notas– un diapasón, a partir de los cuales establecen diferentes gestos interpretativos que proporcionan tímbricas distintas:

1. Técnicas extendidas usando la bola:

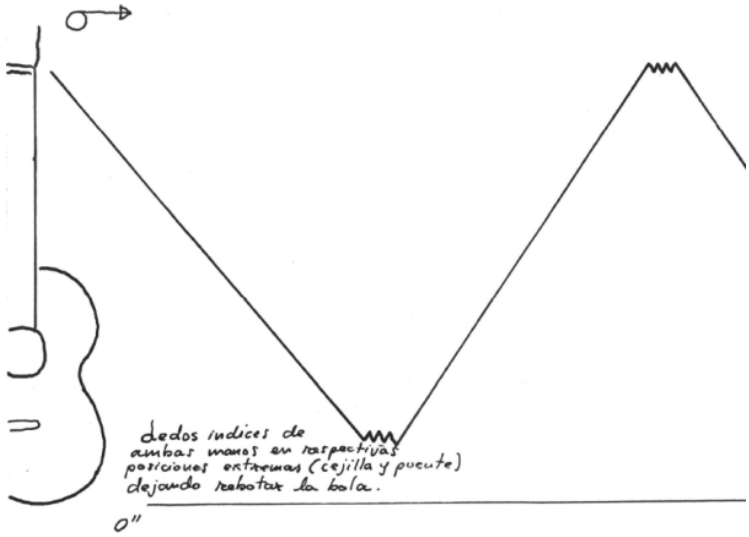
- Dejar deslizar la bola entre dos cuerdas –que hacen de raíles– siguiendo la indicación gráfica de la partitura en relación al diagrama, dando para ello la inclinación necesaria a la guitarra. Esto produce un efecto sonoro similar al *glissando*. Sobre el recorrido de la bola surgen dos posibilidades para este gesto:



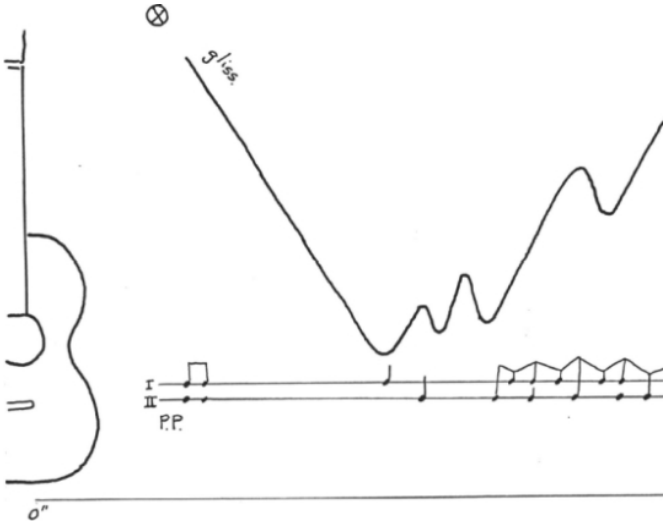
  - No permitir que la bola llegue a los extremos –puente y cejilla– del instrumento. (Denominación del gesto: **Deslizamiento** ordinario).



  - Provocar que la bola llegue a los extremos del instrumento –puente y cejilla– donde se colocan los índices de ambas manos y se deja rebotar la bola produciendo un sonido extra de rebotes en cada extremo. (Denominación del gesto: **Deslizamiento** + **rebotes**).

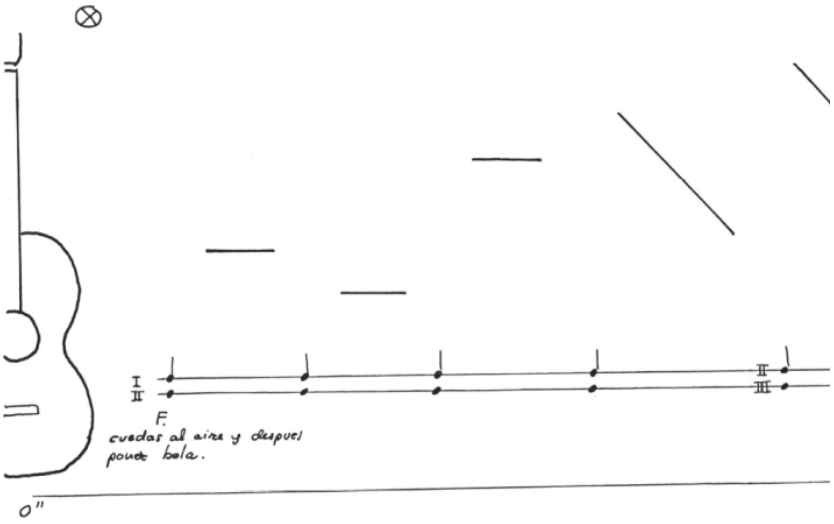


- Con la mano izquierda apretar ligeramente la bola contra dos cuerdas –que hacen de raíles– y *glissar* sobre estas siguiendo la indicación lineal gráfica de la partitura en relación al diagrama. Mientras, con los dedos de la mano derecha, según se indique, se pulsan ordinariamente las mismas cuerdas sobre las que se presiona la bola. La combinación de ambas acciones produce diversos *glissandos* indeterminados a modo de típico *slide* guitarrístico, continuos e interrumpidos, ascendentes y descendentes, y abarcando diferentes alturas, según resulte de la acción conjunta de la bola y de la pulsación de la mano derecha. (Denominación del gesto: ***Slide***).



- Con los dedos de la mano derecha se pulsan ordinariamente dos cuerdas contiguas al aire según se indique, e inmediatamente se coloca la bola sobre estas mismas cuerdas quedando estática o haciéndola deslizar. Este

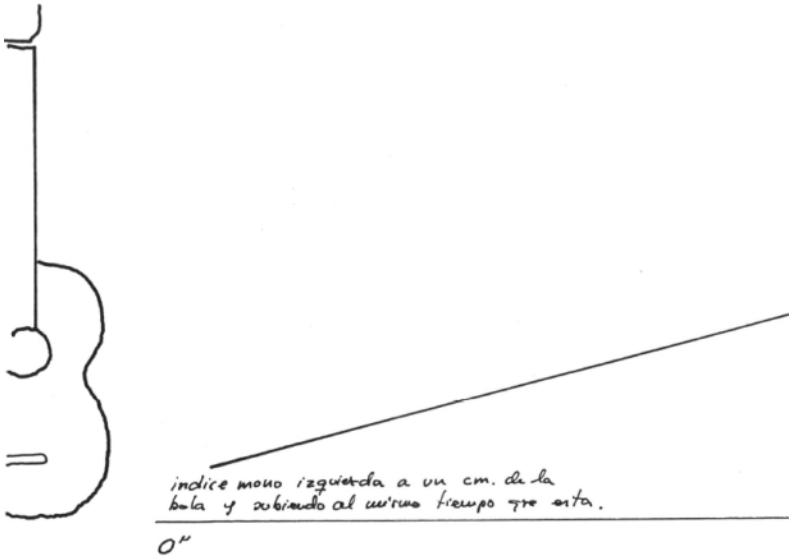
gesto provoca una primera escucha de las dos cuerdas al aire pulsadas ordinariamente –provocando una díada armónica– para inmediatamente su sonido ser distorsionado y su altura variada ascendentemente por la injerencia de la bola. (Denominación del gesto: **Pulsación** + **distorsión**).



- Golpear periódicamente con la bola, sostenida en la mano derecha, el par de cuerdas indicadas y siguiendo la dirección de la línea gráfica. Esto provoca la resonancia de las cuerdas golpeadas variando su altura según el punto de contacto, unido al sonido percusivo del mismo golpe. (Denominación del gesto: **Golpeo**).

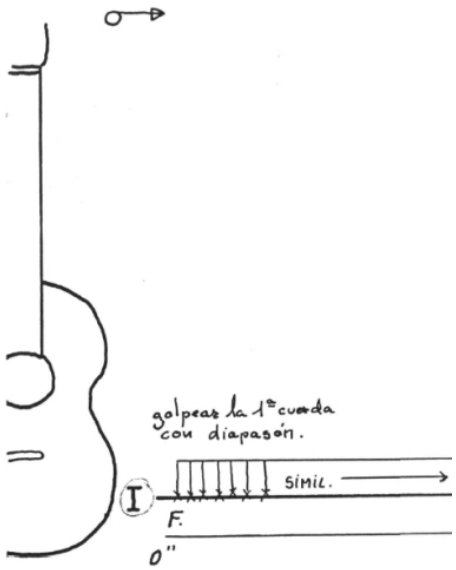
  - A este **golpeo** con la bola sobre las cuerdas se le puede añadir también el dedo índice de la mano izquierda presionando las

mismas cuerdas acompañando el movimiento de la bola a un cm. de distancia. (Denominación del gesto: **Golpeo** + **índice**).



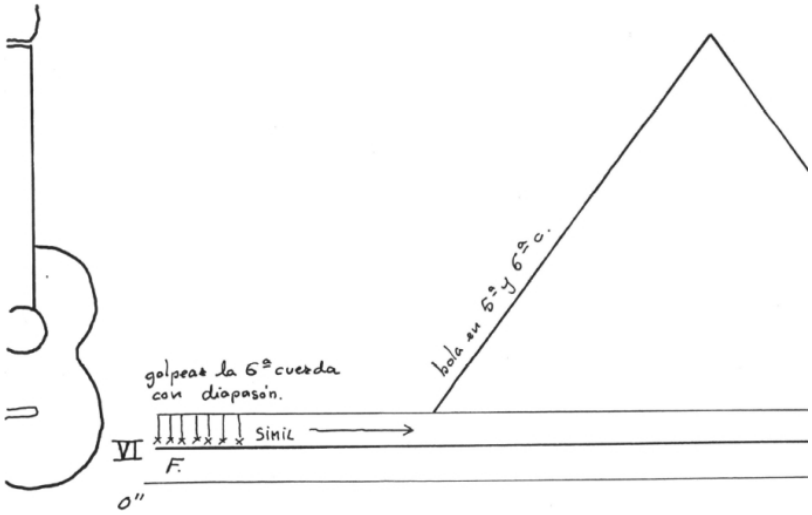
2. Técnicas extendidas usando el diapasón:

- Golpear la cuerda indicada con la horquilla del diapasón, sostenido por su mango con la mano derecha. Esto provoca la resonancia distorsionada de la cuerda golpeada, unido al sonido percusivo del mismo martilleo del diapasón. (Denominación del gesto: **Martilleo**).

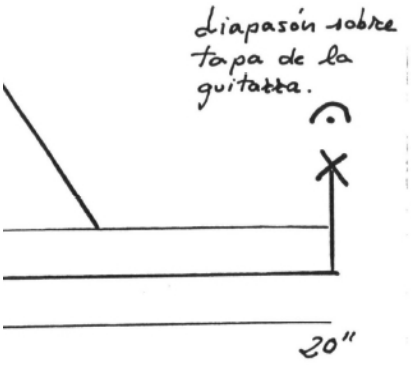


  - A este martilleo se le puede sumar el gesto del deslizamiento de la bola en zigzag coincidiendo con la misma cuerda golpeada, lo que además varía la altura de la resonancia distorsionada de la cuerda

martilleada. (Denominación del gesto: **Deslizamiento** + **martilleo**).

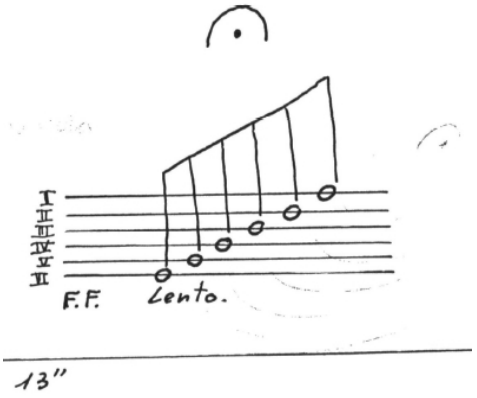


- Colocar el diapasón sobre la tapa de la guitarra. Esto provoca que el diapasón en vibración utilice la caja de resonancia de la guitarra para amplificar y hacer sonar su nota de afinación, habitualmente, según el diapasón, un La 440Hz. (Denominación del gesto: **Resonancia**).



3. Técnicas con la mano derecha:

- Pulsar las cuerdas al aire con los dedos de la mano derecha, de modo casi ordinario, aunque con el instrumento en horizontal. (Denominación del gesto: **Pulsación ordinaria**).



-Teatralidad:

Existe cierta teatralidad tácita en la obra. La técnica instrumental exigida para la interpretación de la pieza, por lo original y poco convencional en sus formas, involucra cierta teatralidad gestual implícita, que implica en el interés de la obra no solo al plano auditivo sino también al factor visual, impactando en el público a ambos niveles.

3.2. **Composición** - Estructura formal y realización:

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

3.2.1. Estructuración formal de la obra:

Tal y como ha sido explicado al abordar el apartado sobre la escritura de la obra, dada la particularidad gráfica, sin compases ni numeraciones y únicamente con indicaciones minutadas, he establecido como método para hacer referencia a la partitura hacer uso de la numeración de sus páginas y de la posición de los sistemas (siempre dos por página). De este modo procedo a valerme de la referencia siguiente, por ejemplo: **p.5,1**$^{(1º/2)}$, donde **p.5** es el número de página de la partitura (de la p.1 a la p.7), seguido del sistema de la página (,1 o ,2), y el elevado hace alusión aproximada al punto proporcional del sistema al que se quiera hacer referencia, p.ej.: $^{(1º/2)}$ = primera mitad del sistema.

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

Estructuración formal de: ***Declinaciones*** (1973) [*H.O.* nº 01]

Nº p.	Secciones	Tramos	Fases	Bloques
p.1	**1**(2 sistemas) EXPOSICIÓN.			
		1(2 sistemas) EXPOSICIÓN: Presentación de los gestos de **Deslizamiento**, **martilleo**, **deslizamiento + martilleo**, y **resonancia**.		
			1(1 sistema) **Deslizamiento**.	
p.1,2			**2**(1 sistema) **Martilleo**, **deslizamiento + martilleo**, y **resonancia**.	
p.2	**2**(6 sistemas) EPISODIOS DE DESARROLLO Y CONTRASTE.			
		2(4 sistemas) DESARROLLO a través de los gestos de **deslizamiento**, ***slide***, y **deslizamiento** + **rebotes**.		
			3(1 sistema) 1º episodio de desarrollo (más reducido): **Deslizamiento**, ***slide***.	
				1(1º/2 sistema) **Deslizamiento**.
p.2,1(2º/2)				**2**(2º/2 sistema) ***Slide***.
p.2,2			**4**(2 sistemas) 2º episodio de desarrollo (más extenso): **Deslizamiento**, ***slide***.	
				3(1 sistema) **Deslizamiento**.
p.3,1				**4**(1 sistema) ***Slide***.
p.3,2			**5**(1 sistema) 3º episodio de desarrollo (*Transición*): **Deslizamiento** + **rebotes**.	
p.4		**3**(2 sistemas) CONTRASTE a través del gesto de **Pulsación** + **distorsión**.		
			6(1 sistema) 1º episodio de contraste: **Pulsación** + **distorsión**.	
				5(1º/2) **Pulsación** + **distorsión** sobre cuerdas I-II.
p.4,1(2º/2)				**6**(2º/2) **Pulsación** + **distorsión** sobre cuerdas II-III.

p.4,2(1º/2)			**7**(1 sistema) 2º episodio de contraste: **Pulsación** + **distorsión**.	
				7(1º/2) **Pulsación** + **distorsión** sobre cuerdas I-II.
p.4,2(2º/2)				**8**(2º/2) **Pulsación** + **distorsión** sobre cuerdas II-III y I-II.
p.5	**3**(2 sistemas) REEXPOSICIÓN.			
		4(2 sistemas) **REEXPOSICIÓN variada de T.1(p.1)**. Gestos de **Deslizamiento**, **martilleo**, **deslizamiento + martilleo**, y **resonancia**.		
			8(1 sistema) (**Reexposición de F.1**(p.1,1) variada): **Deslizamiento**.	
p.5,2			**9**(1 sistema) (**Reexposición de F.2**(p.1,2) variada): **Martilleo**, **deslizamiento + martilleo**, y **resonancia**.	
p.6	**4**(3 sistemas) CODA FINAL.			
		5(3 sistemas) CODA FINAL a través de los gestos de **golpeo**, **golpeo + índice**, **deslizamiento** y **pulsación ordinaria**.		
			10(1 sistema) **Golpeo**.	
p.6,2			**11**(1 sistema) **Golpeo + índice**.	
p.7			**12**(1 sistema) **Deslizamiento** y **pulsación ordinaria**.	
				9(1º/2) **Deslizamiento**.
p.7,1(2º/2)				**10**(2º/2) **Pulsación ordinaria**.

Como se aprecia en la tabla, la estructura general de la obra se divide en cuatro Secciones principales que responden a una forma clásica **Ternaria reexpositiva** en la que la **S.1** desempeña la función de EXPOSICIÓN; la **S.2** sostiene las funciones de DESARROLLO (**T.2**) y CONTRASTE (**T.3**) a la **S.1**; la **S.3** lleva a cabo la REEXPOSICIÓN variada de la **S.1**; y la **S.4** desempeña la función de CODA FINAL.

Véase sintetizada la macroestructura en el siguiente esquema:

S.1	**S.2**		**S.3**	**S.4**
T.1	**T.2**	**T.3**	**T.4**	**T.5**
EXPOSICIÓN	**DESARROLLO**	**CONTRASTE**	**REEXPOSICIÓN** de **S.1**	**CODA FINAL**

El empleo de estructuras formales tradicionales clásicas es habitual en la música de Ramón Ramos, de lo que ***Declinaciones*** es un buen ejemplo.

3.2.2. Realización:

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**) - p.1:

Comprende completa la página nº 1 de la partitura, con una duración total de 40".
La primera Sección de la obra tiene la función de EXPOSICIÓN de los materiales gestuales principales, y está compuesta por un solo Tramo.

• Tramo 1 (**T.1**) - p.1:

Este primer Tramo presenta los gestos principales de la obra:

- **Deslizamiento**.
- **Martilleo**.
- **Deslizamiento + martilleo**.
- **Resonancia**.

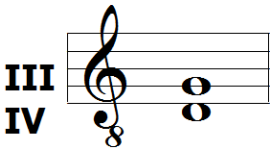
El Tramo está compuesto por dos Fases que se diferencian por la utilización organizada de estos gestos.

–Fase 1 (**F.1**) - p.1,1:

Comprende completo el 1º sistema de la página nº 1 de la partitura, de 20" de duración.
La primera Fase está enteramente protagonizada por el gesto de **deslizamiento**, el más recurrente y destacado de la obra. Este se produce con la bola entre las cuerdas III (Sol3) y IV (Re3), realizando un movimiento constante en zigzag del puente a la cejilla y viceversa, y que va evolucionando de un movimiento más

lento a uno más rápido, a la vez que va estrechando su recorrido de más amplio –entre los extremos– a más estrecho –centrado en la tesitura media–.
Y la Fase finaliza cerrando con un único recorrido más lento, del registro medio alcanzado hacia la cejilla.

-(Cuerdas empleadas en el gesto de **deslizamiento**):



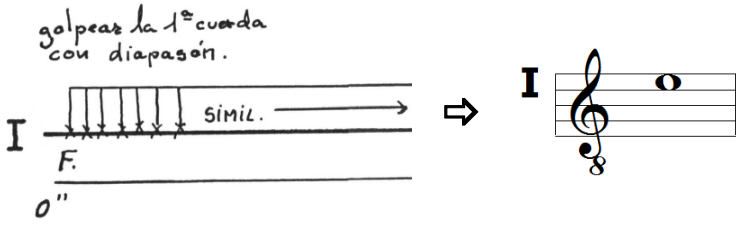
- 👂Análisis auditivo= El resultado que produce este efecto se traduce a nivel sonoro en una especie de *glissando* indeterminado de sonoridad muy débil y sutil, que localiza su registro grave cuando la bola está en el puente y el agudo cuando está en la cejilla –curiosamente al contrario de los registros ordinarios de la guitarra tocada convencionalmente–, evolucionando de uno a otro según la dirección del movimiento de la bola. Las alturas de las cuerdas al aire –III (Sol3) y IV (Re3)– pasan desapercibidas como tales, aunque sí provocan la sutil sensación de un doble *glissando* paralelo. Donde realmente influye la elección de las cuerdas es en el ámbito general de la altura del gesto, que se percibirá globalmente más agudo o más grave dependiendo de que el par de cuerdas seleccionado sea más agudo o más grave.
La sonoridad producida por este gesto adquiere unas características acústicas que se entroncan directamente con la música electrónica, asemejándose a un efecto de filtro electrónico de pasa-banda al que se le aplica un movimiento que evoluciona del pasa-bajos (cuando la bola se sitúa hacia el puente) al pasa-altos (cuando la bola se sitúa hacia la cejilla) y viceversa. Esto denota en la obra una notable influencia de la música electrónica y concreta.

–Fase 2 (**F.2**) - p.1,2:
Comprende completo el 2º sistema de la página nº 1 de la partitura, de 20" de duración.
La segunda Fase está protagonizada por aquellos gestos relacionados con el uso del diapasón: **martilleo**, **deslizamiento + martilleo**, y **resonancia**.

El diapasón se utiliza primeramente en solitario, golpeando la cuerda I (Mi4) en ***f*** y con un ritmo periódico de corchea cuya velocidad concreta se deja a la libre elección del intérprete, ya que no viene especificada su unidad metronómica en la partitura.

- 👂 Análisis auditivo= Este gesto interpretativo se traduce en un sonido de pulsación percusiva, provocado por el martilleo del diapasón, a la que se le añade también el sonido resultante de la vibración de la cuerda I (Mi4) al aire, cuya altura se percibe perfectamente pero distorsionada por el martilleo del diapasón.

-(**Martilleo** y cuerda empleada en el gesto):



Seguidamente, tras unos segundos, se lleva a cabo el gesto combinado de **deslizamiento + martilleo**, en el que al martilleo previo del diapasón sobre la cuerda I se le incorpora ahora el deslizamiento de la bola sobre las cuerdas I (Mi4) y II (Si3), coincidiendo ambas acciones sobre la cuerda I.

- 👂 Análisis auditivo= La incorporación de la bola modifica el sonido original del **martilleo** previo produciendo un resultado sonoro muy complejo e interesante:

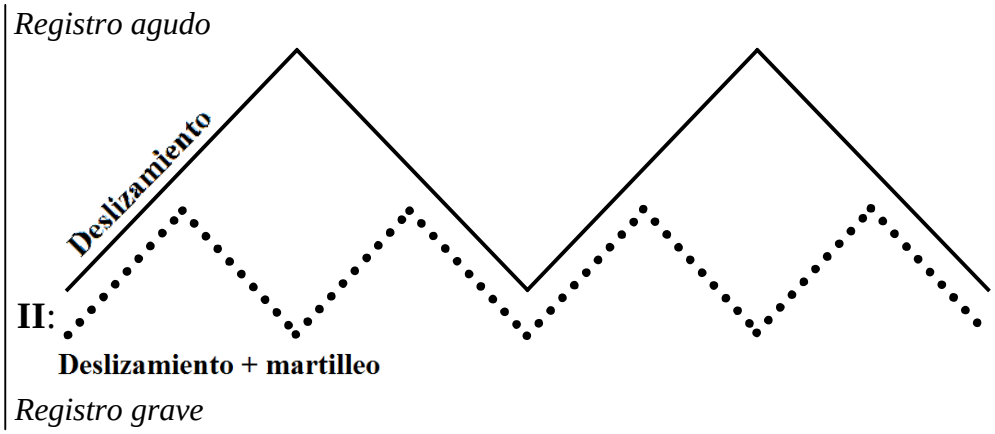
Por un lado, la cuerda no martilleada por el diapasón –II (Si3)– reacciona sonando de modo ordinario según lo esperado en el gesto de deslizamiento anteriormente descrito. O sea, su altura pasa desapercibida como tal y se convierte en una especie de *glissando* pasa-banda indeterminado, de sonoridad muy débil y sutil, que localiza sus registros de modo habitual: grave cuando la bola está en el puente y agudo cuando está en la cejilla, evolucionando de uno a otro según la dirección en los movimientos de la bola.

Pero sin embargo, por otro lado, la cuerda martilleada por el diapasón –I (Mi4)– reacciona independientemente en varios sentidos. La altura de la cuerda (Mi4) se percibe ahora con mayor presencia y claridad. Y, sorprendentemente, esta reacciona a cada recorrido de la bola no con un solo *glissando* continuo –como el

producido en el deslizamiento sobre la cuerda II– sino con un *glissando* indeterminado de doble sentido, ascendente y descendente, provocado por la naturaleza acústica de los armónicos de la cuerda.

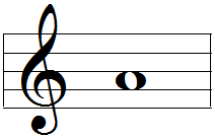
De este modo, la simultaneidad de ambos efectos sufridos por las cuerdas provoca que mientras el *glissando* de la cuerda II en cada movimiento de la bola es único y continuo, el *glissando* de la cuerda I martilleada es doble, ascendente-descendente, dándose un interesante discurso de *glissandos* en el que en unas veces son paralelos y en otras divergentes, en una textura con una amalgama tímbrica compleja, muy rica e interesante, en la que el *glissando* de la cuerda II queda en segundo plano y el de la cuerda I martilleada se alza en relieve.

-(**Deslizamiento + martilleo**, resultado sonoro, *glissandos* compuestos):



Tras el zigzagueo del deslizamiento de la bola sobre las cuerdas y el martilleo del diapasón, la Fase 2, el **T.2** y la **S.1** cierran con el gesto final del diapasón colocado sobre la tapa de la guitarra.

- 👂 Análisis auditivo= Esto provoca que el diapasón, que se encuentra en plena vibración tras ser constantemente golpeado durante los gestos anteriores, al ponerse en contacto apoyando su mango –parte opuesta a la horquilla– sobre la tapa de la guitarra, utilice el cuerpo del instrumento como caja de resonancia y se amplifique su vibración provocando la escucha nítida de su frecuencia (normalmente, en un diapasón ordinario estándar, un La 440Hz). Este gesto de **resonancia** se deja vibrar libremente mediante un calderón.

-(Nota resultante del gesto de **resonancia** con el diapasón):

Diapasón:
La4 (440Hz)

➢ **Sección 2** (**S.2**) - p.2-p.4:

Comprende completas las páginas de la nº 2 a la 4 de la partitura, con una duración total de 135".

La segunda Sección es la más extensa de la obra, ejerciendo la función de DESARROLLO y de CONTASTE, desarrollando y extendiendo las técnicas y los gestos expuestos en la primera Sección, y ofreciendo nuevos gestos tímbricos totalmente divergentes que contrastan con los presentados en la **S.1**. La Sección está compuesta por dos Tramos que se diferencian por llevar a cabo cada uno de ellos una de estas funciones.

• Tramo 2 (**T.2**) - p.2-p.3:

Comprende completas las página nº 2 y 3 de la partitura, con una duración total de 95".

El primer Tramo de la Sección 2 ejerce la función de DESARROLLO de los materiales expuestos en la previa Sección 1 expositiva. Este desarrollo se centra concretamente en el gesto de **deslizamiento**, a partir de cuya variación y extensión técnica se crean nuevos gestos interpretativos derivados que ofrecen nuevas posibilidades tímbricas. Estos nuevos gestos derivados del deslizamiento son:

- ***Slide***.
- **Deslizamiento + rebotes**.

El discurso, basado enteramente en el gesto original y en estos nuevos gestos técnicos derivados, se organiza en diferentes episodios, cada uno correspondiente

estructuralmente a una de las tres siguientes Fases de las que se compone el Tramo (**F.3**, **F.4** y **F.5**).

–Fase 3 (**F.3**) - p.2,1:

Comprende completo el 1º sistema de la página nº 2 de la partitura, de 20" de duración.

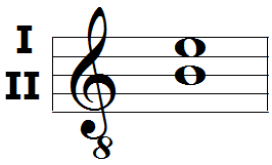
La Fase 3 supone el primer episodio de desarrollo del Tramo 2, llevando a cabo un conciso discurso en el que contrapone el gesto ordinario del **deslizamiento** a la nueva técnica derivada de ***slide***. La Fase se divide en dos Bloques (**B.1** y **B.2**), cada uno de los cuales alberga uno de estos gestos.

-Bloque 1 (**B.1**) - p.2,$1^{(1º/2)}$:

Comprende algo más de la 1ª mitad aproximada del 1º sistema de la página nº 2 de la partitura.

El primer Bloque presenta el gesto ordinario de **deslizamiento**, ya escuchado en la **S.1**, que se produce ahora con la bola entre las cuerdas I (Mi4) y II (Si3), realizando un movimiento constante y regular en un zigzag lento entre los extremos, de la cejilla al puente y viceversa.

-(Cuerdas empleadas en el gesto de **deslizamiento**):



- 👂 Análisis auditivo= Del mismo modo que en **F.1**, el gesto interpretativo se traduce sonoramente en una especie de *glissando* indeterminado con efecto de filtro electrónico de pasa-banda, de sonoridad muy débil y sutil, que localiza su registro grave cuando la bola está en el puente y el agudo cuando está en la cejilla, evolucionando de uno a otro según la dirección del movimiento de la bola. Las alturas de las cuerdas al aire –I (Mi4) y II (Si3)– pasan desapercibidas pero sí provocan la sensación de un sutil doble *glissando* paralelo. Ahora, respecto a la **F.1** anterior, al realizarse sobre un par de cuerdas más agudas, la altura general del gesto se percibe globalmente también más aguda.

-Bloque 2 (**B.2**) - p.2,1$^{(2º/2)}$:

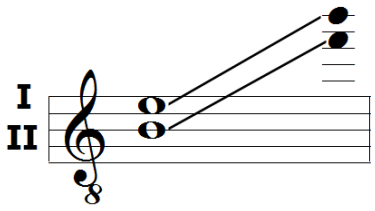
Comprende algo menos de la 2ª mitad aproximada del 1º sistema de la página nº 2 de la partitura.

El segundo Bloque presenta por primera vez en la obra el nuevo gesto de ***slide***, derivado como una variación y extensión de la técnica del gesto del deslizamiento. El nuevo gesto se produce ahora presionando la bola entre las mismas cuerdas I (Mi4) y II (Si3) –mismas cuerdas que en el gesto anterior– y llevando a cabo una serie de *glissandos* irregulares, primero un movimiento entrecortado y luego constante, mientras con los dedos de la mano derecha se pulsan ordinariamente las mismas cuerdas sobre las que se presiona la bola, pulsando en ocasiones una u otra cuerda, y en ocasiones las dos simultáneamente, con un ritmo aperiódico y en ***PP***.

- 👂 Análisis auditivo= Este gesto se traduce sonoramente en un discurso de mayor intensidad y consistencia sonora, compuesto por una sucesión variada de *glissandos* indeterminados. La concreción final de la altura de estos *glissandos* depende directamente del punto de contacto y del movimiento de la bola sobre las cuerdas en coincidencia con la pulsación de la mano derecha, dándose la pauta de que a más cerca del puente se producen alturas más agudas, y a más cerca de la cejilla alturas más graves –al igual que los registros ordinarios de la guitarra tocada convencionalmente–. De este modo, los márgenes de las alturas para los *glissandos* resultantes vienen determinados por las cuerdas pulsadas –I (Mi4) y II (Si3)–, pudiéndose realizar, según el grafismo indicativo presente en la partitura, en toda la extensión posible de las cuerdas, hasta los últimos trastes del mástil. Así, se puede determinar el ámbito de acción posible para los *glissandos*, que abarca los siguientes registros y extensiones de alturas para ambas cuerdas:

-I: de Mi4 a Si5 (traste nº 19).

-II: de Si3 a Fa5 (traste nº 18).



También se ha de tener en cuenta la posibilidad de que la mano derecha pulse una o las dos cuerdas simultáneamente. En el primer caso el resultado es un *glissando* monódico –aunque siempre acompañado por los residuos sonoros producidos por el mismo roce de la bola sobre la cuerda–, y en el segundo caso produce un doble *glissando* paralelo de un intervalo armónico que viene determinado por la propia afinación de las cuerdas, en este caso concreto una 4ª Justa –I (Mi4) y II (Si3)–, armónicamente una consonancia perfecta.

–Fase 4 (**F.4**) - p.2,2-p.3,1:

Comprende completos el 2º sistema de la página nº 2 y el 1º sistema de la página nº 3 de la partitura, con una duración total de 50".

La Fase 4 es el segundo episodio de desarrollo del Tramo 2 y supone una extensión discursiva de la previa **F.3**, de la que se copia su organización gestual para presentarla extendida, llevando ahora a cabo un amplio discurso en el que de nuevo se contrapone el gesto ordinario del **deslizamiento** a la nueva técnica de ***slide***. La Fase 4, al igual que la **F.3**, se divide también en dos Bloques (**B.3** y **B.4**), cada uno de los cuales, del mismo modo, alberga uno de estos gestos.

-Bloque 3 (**B.3**) - p.2,2:

Comprende completo el 2º sistema de la página nº 2 de la partitura, de 30" de duración.

El primer Bloque supone una extensión discursiva del anterior **B.1**. Presenta igualmente el gesto ordinario de **deslizamiento** producido con la bola sobre las mismas cuerdas –I (Mi4) y II (Si3)– y realizando precisamente el movimiento invertido al del **B.1**, aunque ahora algo más complejo e irregular presentando en su recorrido con dirección de cejilla a puente un novedoso aspecto de dientes de sierra.

- 👂 Análisis auditivo= Del mismo modo que en las ocasiones anteriores (**F.1** y **B.1**) el gesto interpretativo se traduce sonoramente en una especie de *glissando* indeterminado con efecto de filtro electrónico de pasa-banda, de sonoridad muy débil y sutil, que localiza su registro grave cuando la bola está en el puente y el agudo cuando está en la cejilla, evolucionando de uno a otro según

la dirección del movimiento de la bola, con un zigzag ahora más variado e irregular producido por su aspecto de dientes de sierra. Las alturas de las cuerdas al aire –I (Mi4) y II (Si3)– pasan desapercibidas pero sí provocan la sensación de un sutil doble *glissando* paralelo.

-Bloque 4 (**B.4**) - p.3,1:

Comprende completo el 1º sistema de la página nº 3 de la partitura, de 20" de duración.

El segundo Bloque supone la extensión discursiva del correspondiente **B.2** anterior. Lleva a cabo igualmente el gesto de ***slide*** sobre las mismas cuerdas –I (Mi4) y II (Si3)– y realizando una serie de *glissandos* irregulares, primero con un movimiento constante y finalmente entrecortados –retrógradamente a la **B.1**–, mientras con la mano derecha se pulsan con ritmo aperiódico en ***PP*** las mismas cuerdas sobre las que se presiona la bola, pulsando en ocasiones una u otra cuerda, y en ocasiones las dos simultáneamente.

- 👂 Análisis auditivo= Este gesto se traduce sonoramente, del mismo modo y con las mismas características que en el previo **B.2**, en un discurso de mayor intensidad y consistencia sonora, ahora más variado y extenso, compuesto por *glissandos* indeterminados cuya altura final depende directamente del punto de contacto y del movimiento de la bola sobre las cuerdas en coincidencia con la pulsación de la mano derecha. Al producirse ahora también sobre las mismas cuerdas –I (Mi4) y II (Si3)–, los márgenes de las alturas para los *glissandos* resultantes son los mismo que los señalados en el **B.2**. Y el doble *glissando* paralelo, fruto de pulsar ambas cuerdas simultáneamente, también es el mismo, una consonancia perfecta de 4ª Justa.

–Fase 5 (**F.5**) - p.3,2:

Comprende completo el 2º sistema de la página nº 3 de la partitura, de 25" de duración.

La Fase 5 se desliga de la relación constructiva entre las Fases previas (**F.3** y **F.4**) y adopta una función de Transición entre los Tramos 2 y 3. A su vez constituye el tercer episodio de desarrollo del Tramo 2, en el que se presenta por primera vez en

la obra el nuevo gesto de **deslizamiento + rebotes**, derivado como un complemento a la técnica del gesto básico de deslizamiento. El nuevo gesto se lleva a cabo sobre las mismas cuerdas utilizadas durante todo el **T.2** –I (Mi4) y II (Si3)– y se produce al dejar rebotar la bola cuando llega a los extremos –cejilla y puente–, donde se colocan los índices de ambas manos.

- 👂 Análisis auditivo= El nuevo gesto interpretativo tiene una traducción sonora muy similar al del deslizamiento básico, al que se le añade el sonido percusivo del rebote al chocar y rebotar la bola con cualquiera de los extremos. De este modo, se escucha el *glissando* indeterminado con efecto de filtro electrónico de pasa-banda, de sonoridad muy débil y sutil, en el que las alturas de las cuerdas al aire –I (Mi4) y II (Si3)– pasan desapercibidas pero sí provocan la sensación de un sutil doble *glissando* paralelo. Y al producirse el coche y el rebote de la bola con cualquiera de los dos extremos se incrementa la intensidad sonora distorsionándose y adquiriendo un aspecto similar al de un breve *frullato* en el que la presencia de las alturas y su intervalo de 4ª Justa adquiere mayor definición y relieve.

• Tramo 3 (**T.3**) - p.4:

Comprende completa la página nº 4 de la partitura, con una duración total de 40".
El segundo Tramo de la Sección 2 ejerce la función de CONTRASTE sobre los materiales expuestos hasta ahora, tanto en la anterior Sección 1 expositiva como en su Desarrollo llevado a cabo en el Tramo 2 previo. Este contraste se centra en el nuevo gesto de **pulsación + distorsión**, que es expuesto ahora por primera vez en la obra, ofreciendo nuevos aspectos tímbricos.
El discurso del presente Tramo está basado enteramente en este nuevo gesto y se organiza en dos Frases constructivamente similares y relacionadas (**F.6** y **F.7**).

–Fase 6 (**F.6**) - p.4,1:

Comprende completo el 1º sistema de la página nº 4 de la partitura, de 20" de duración.

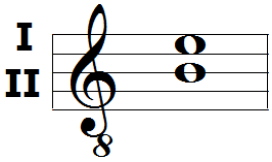
La Fase se construye enteramente con el nuevo gesto de **pulsación + distorsión**, y se fragmenta en dos Bloques (**B.5** y **B.6**) que se distinguen por utilizar pares de cuerdas diferentes para el gesto.

-Bloque 5 (**B.5**) - p.4,1$^{(1º/2)}$:

Comprende la 1ª mitad aproximada del 1º sistema de la página nº 4 de la partitura. El nuevo gesto de **pulsación + distorsión** se realiza sobre las dos mismas cuerdas empleadas en todo el Tramo a anterior (**T.2**) –I (Mi4) y II (Si3)–, y se produce pulsando en ***f*** simultáneamente ambas cuerdas al aire para inmediatamente presionar la bola sobre estas mismas cuerdas según indique el grafismo –que puede ser estático o en forma de *glissando*– en relación al diagrama de la guitarra, produciendo con la bola una distorsión del sonido original. Este primer Bloque presenta cuatro pulsaciones de negra cuyo tempo depende del intérprete –ya que no se especifica la unidad metronómica–, con distorsiones indeterminadas señaladas gráficamente a diferentes alturas de manera orientativa en relación al diagrama, y en forma de tres líneas horizontales estáticas y una última línea oblicua de *glissando*.

- 👂 Análisis auditivo= Este nuevo gesto interpretativo tiene una traducción sonora compuesta:

Cuando las cuerdas son inicialmente pulsadas al aire de modo ordinario se escucha perfectamente la díada de su afinación natural, en este caso la 4ª Justa entre Mi4-Si3 correspondiente a las cuerdas I y II, lo que da un claro intervalo armónico de consonancia perfecta:



Pero inmediatamente esta afinación inicial se ve distorsionada con la acción de la bola sobre las cuerdas, a lo que además se añade, al acortarse la cuerda, el efecto de elevar repentinamente su afinación a una altura indeterminada que depende directamente del punto concreto en el que la bola entre en contacto a presionar las cuerdas, lo cual es indicado en la partitura por el grafismo lineal en relación al diagrama de la guitarra, y de lo que se establece la pauta de que a más cerca de la

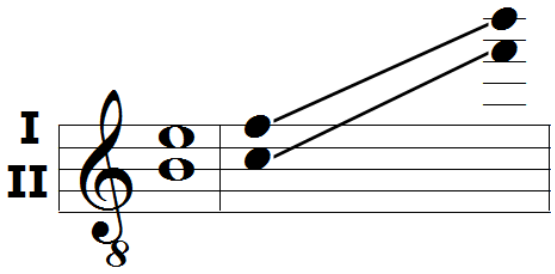
cejilla se producen alturas más graves, y a más cerca del puente se producen alturas más agudas.

A esto se añaden además dos posibilidades de movimiento para la bola, indicadas mediante los grafismos lineales, que pueden ser:

- Líneas horizontales: implicando que la bola presiona las cuerdas y se mantiene estática, modificando la afinación original y elevándola a una nueva altura de modo invariable, estática.
- Líneas oblicuas: comportando que la bola presiona las cuerdas y realiza un movimiento siguiendo la dirección de su inclinación, lo que provoca el *glissando* de las alturas, de sentido ascendente cuando la bola se mueve de cejilla a puente, y descendente cuando se mueve de puente a cejilla.

Interválicamente, el gesto de **pulsación + distorsión**, ejercido en cualquiera de sus posibilidades –estática o de *glissando*–, distorsiona la pureza del sonido inicial y modifica la altura de la pulsación original al aire, pero no variará el intervalo armónico producido entre las cuerdas, que se mantiene siempre en una 4ª Justa paralela, ya que ambas cuerdas son siempre afectadas por la bola de manera simultánea y paralelamente.

Los márgenes de alturas resultantes para este gesto –en cualquiera de sus posibilidades, estática o de *glissando*– vienen determinados por las cuerdas pulsadas –I (Mi4) y II (Si3)–, pudiéndose llevar a cabo el gesto en toda su extensión, lo que establece un ámbito auditivo que abarca los siguientes registros posibles de alturas para ambas cuerdas:



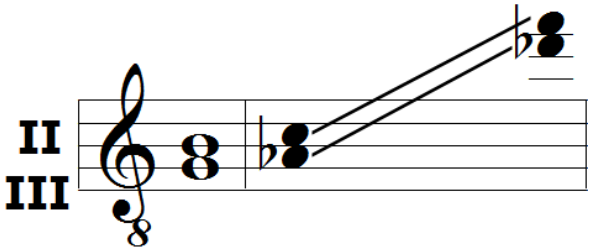
Pulsación al aire: 4ª Justa.

Registro posible de distorsión, entre los trastes del 1 al 18-19.

-Bloque 6 (**B.6**) - p.4,1$^{(2º/2)}$:

Comprende la 2ª mitad aproximada del 1º sistema de la página nº 4 de la partitura. El nuevo Bloque coincide con el cambio de pareja de cuerdas sobre el que se realiza el gesto de **pulsación + distorsión**, ahora sobre la II (Si3) y III (Sol3), lo que ayuda a imprimir variedad sonora al gesto. Este segundo Bloque presenta otras cuatro pulsaciones de negra que son distorsionadas a alturas indeterminadas, inicialmente en forma de amplio *glissando* que abarca prácticamente todo el registro, y seguido de tres líneas horizontales estáticas.

- 👂 Análisis auditivo= La traducción sonora del gesto técnico responde en esencia a las mismas características que en el **B.5** previo. Sin embargo, al producirse ahora el gesto de **pulsación + distorsión** sobre un par de cuerdas diferentes –II (Si3) y III (Sol3)– esto provoca consecuentemente que cambie la díada resultante de su pulsación al aire, de la 4ª Justa previa a la 3ª Mayor actual Si3-Sol3 correspondiente a las cuerdas II y III, lo que proporciona ahora un intervalo armónico de consonancia imperfecta. Este cambio de cuerdas provoca que el Bloque actual se sitúe generalmente en una tesitura más grave respecto al **B.5** previo, bajando a su vez los márgenes para el gesto y estableciendo un nuevo ámbito auditivo de alturas que abarca los siguientes registros posibles para ambas cuerdas:



Pulsación al aire: 3ª Mayor.

Registro posible de distorsión, entre los trastes del 1 al 18.

–Fase 7 (**F.7**) - p.4,2:

Comprende completo el 2º sistema de la página nº 4 de la partitura, de 20" de duración.

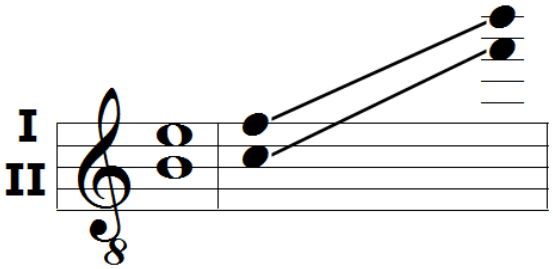
La actual Fase se construye del mismo modo que la previa **F.6**, enteramente con el nuevo gesto contrastante de **pulsación + distorsión**, y se fragmenta igualmente en

dos Bloques (**B.7** y **B.8**) que se distinguen por utilizar pares de cuerdas diferentes para llevar a cabo el gesto.

-Bloque 7 (**B.7**) - p.4,2$^{(1º/2)}$:

Comprende la 1ª mitad aproximada del 2º sistema de la página nº 4 de la partitura. El primer Bloque de la **F.7** guarda relación constructiva con el primer Bloque de la **F.6** previa (**B.5**). De este modo, ahora el gesto de **pulsación + distorsión** vuelve a realizarse sobre las dos mismas cuerdas empleadas en el **B.5**: I (Mi4) y II (Si3). Como aquel, también se presentan cuatro pulsaciones de negra con distorsiones indeterminadas señaladas gráficamente a diferentes alturas respecto al diagrama de referencia de la guitarra, y ahora en forma de cuatro líneas horizontales estáticas.

- 👂 Análisis auditivo= La traducción sonora del gesto técnico responde en esencia a las mismas características que en la **F.6** previa. Al regresar aquí el gesto de **pulsación + distorsión** al par de cuerdas del **B.5** –I (Mi4) y II (Si3)– se vuelve consecuentemente a la díada de 4ª Justa Mi4-Si3 correspondiente a las cuerdas I y II, lo que propicia que el Bloque actual se sitúe de nuevo en una tesitura más aguda respecto al **B.6** previo, subiendo a su vez el ámbito auditivo de alturas, que abarca los siguientes registros posibles para ambas cuerdas:



Pulsación al aire: 4ª Justa.

Registro posible de distorsión, entre los trastes del 1 al 18-19.

-Bloque 8 (**B.8**) - p.4,2$^{(2º/2)}$:

Comprende la 2ª mitad aproximada del 2º sistema de la página nº 4 de la partitura. Y este segundo Bloque de la **F.7** guarda relación constructiva con el segundo Bloque de la **F.6** previa (**B.6**). De este modo, ahora el gesto de **pulsación + distorsión** vuelve a descender sobre las dos mismas cuerdas empleadas en el **B.6**:

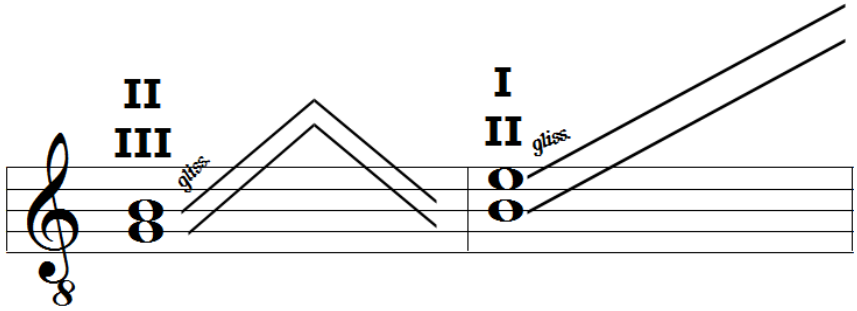
II (Si3) y III (Sol3), sobre las que ahora se realiza una sola pulsación seguida de una distorsión con un *glissando* indeterminado en forma de "v" (abajo-arriba) en el registro grave.

Y tras esta única pulsación, a diferencia del **B.6**, se regresa al par de cuerdas agudas, I (Mi4) y II (Si3), sobre el que se lleva a cabo otra solitaria pulsación distorsionada por un amplio *glissando* que abarca la extensión completa del instrumento, con dirección de la cejilla al puente, y que se encarga de cerrar el actual Bloque, la **F.7**, el **T.3** y la Sección 2 completa dedicada al Desarrollo y al Contraste.

- 👂 Análisis auditivo= La traducción sonora del gesto técnico responde en esencia a las mismas características que en la **F.6** previa, aunque ahora con absoluto protagonismo de los *glissandos*. El gesto de **pulsación + distorsión** se lleva a cabo en primer lugar sobre las cuerdas II (Si3) y III (Sol3), de registro algo más grave, que provocan una díada Si3-Sol3 de 3ª Mayor y de consonancia imperfecta. Esta es inmediatamente distorsionada mediante un *glissando* en forma de "v" centrado en el registro grave, que auditivamente adopta un sentido ascendente-descendente indeterminado.

Y a esto le sigue otra **pulsación + distorsión** sobre el par de cuerdas más agudo –I (Mi4) y II (Si3)–, propiciando la díada Mi4-Si3 de 4ª Justa y de consonancia perfecta. Esta es distorsionada con un amplio *glissando* que abarca de la cejilla al puente del instrumento, y que auditivamente se traduce en un amplio *glissando* ascendente indeterminado.

-(Efectos sonoros de los dos gestos de **pulsación + distorsión**):



Pulsación al aire: 3ª Mayor. | Distorsión: *glissando* ↑↓ | Pulsación al aire: 4ª Justa. | Distorsión: *glissando* ↑

➢ **Sección 3 (S.3)** - p.5:

Comprende completa la página nº 5 de la partitura, con una duración total de 40".
La tercera Sección de la obra tiene la función de REEXPOSICIÓN, haciendo alusión directa a la Sección 1, expositiva de los materiales gestuales principales de la obra. Del mismo modo que aquella (**S.1**), la actual Sección 3 está compuesta por un solo Tramo.

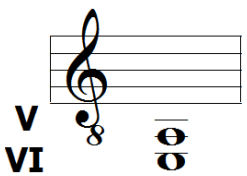
• Tramo 4 (**T.4**) - p.5:

En su función reexpositiva, este cuarto Tramo de la obra lleva a cabo la reexposición del Tramo 1, presentando de nuevo los gestos principales de la obra: **Deslizamiento**, **martilleo**, **deslizamiento + martilleo**, y **resonancia**.
Del mismo modo que el **T.1** original, el actual Tramo se organiza con la misma estructura microformal, compuesta por dos Fases que reexponen estos gestos.

–Fase 8 (**F.8**) - p.5,1:

Comprende completo el 1º sistema de la página nº 5 de la partitura, de 20" de duración.
La Fase 8 lleva a cabo la **Reexposición** de la **F.1**, y al igual que la aludida, tiene una duración de 20" y está enteramente protagonizada por el gesto de **deslizamiento** básico. Este se produce ahora más gravemente con la bola entre las todavía inéditas cuerdas V (La2) y VI (Mi2) –a diferencia de las cuerdas III y IV de la Exposición–. También se realiza ahora un movimiento constante de zigzag, pero, a diferencia de la **F.1**, ahora se produce de modo regular y sin evoluciones, abarcando siempre el registro completo del puente a la cejilla y viceversa, y con un movimiento lento.

-(Cuerdas empleadas en el gesto de **deslizamiento**):



o 👂 Análisis auditivo= Del mismo modo que en la **F.1** aquí reexpuesta, el gesto interpretativo se traduce sonoramente en una especie de *glissando* indeterminado con efecto de filtro electrónico de pasa-banda, de sonoridad muy débil y sutil, que localiza su registro grave cuando la bola está en el puente y el agudo cuando está en la cejilla, evolucionando de uno a otro según la dirección del movimiento de la bola. Las alturas de las cuerdas al aire –V (La2) y VI (Mi2)– pasan desapercibidas pero sí provocan la sensación de un sutil doble *glissando* paralelo. Ahora, respecto a la **F.1** original, al realizarse sobre un par de cuerdas más graves todavía –en la **F.1** fueron las cuerdas III (Sol3) y IV (Re3)–, la altura general del gesto se percibe ahora globalmente también más grave y adquiere mayor densidad por tratarse de cuerdas más gruesas y sonoras.

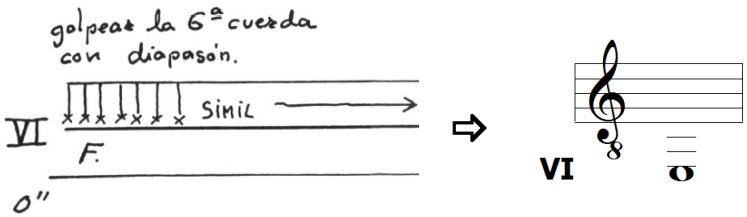
–Fase 9 (**F.9**) - p.5,2:

Comprende completo el 2º sistema de la página nº 5 de la partitura, de 20" de duración.

La Fase 9 lleva a cabo la **Reexposición** de la **F.2**, y al igual que la aludida, tiene una duración de 20" y está protagonizada por los gestos relacionados con el uso del diapasón: **martilleo**, **deslizamiento + martilleo**, y **resonancia**, respetando exactamente la misma estructura micro formal que en la **F.2** original.

El diapasón se utiliza primeramente en solitario, golpeando ahora la cuerda VI (Mi2) –a diferencia de la I en la Exposición– en ***f*** y con un ritmo periódico de corcheas.

o 👂 Análisis auditivo= Del mismo modo que en la **F.2** aquí reexpuesta, este gesto interpretativo se traduce en un sonido de pulsación percusiva, provocado por el martilleo del diapasón, a la que se le añade el sonido resultante de la vibración de la cuerda VI (Mi2) al aire, percibiéndose perfectamente su altura pero distorsionada, y adquiriendo ahora mucha más contundencia y fuerza sonora por tratarse de la cuerda más gruesa y grave del instrumento.



Seguidamente, tras unos segundos, se lleva a cabo el gesto combinado de **deslizamiento + martilleo**, en el que al martilleo previo del diapasón sobre la cuerda VI se le incorpora el deslizamiento de la bola sobre las cuerdas V (La2) y VI (Mi2) –a diferencia de las cuerdas I y II de la Exposición–.

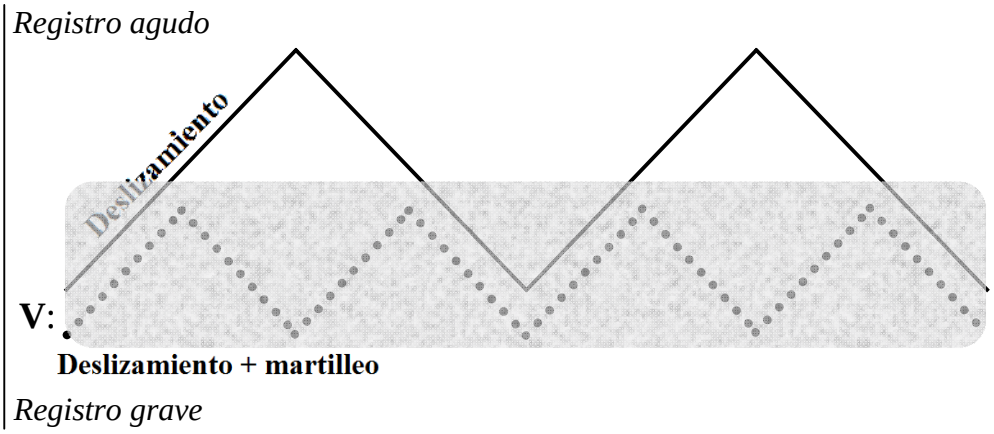
- 👂 Análisis auditivo= Esta incorporación de la bola, al igual que en la **F.2** y en esencia con sus mismas características tímbricas, modifica el sonido original del **martilleo** previo, convirtiéndolo en una malgama sonora compleja y rica.

Por un lado, la cuerda no martilleada por el diapasón –V (La2)– produce una especie de *glissando* indeterminado como de filtro electrónico de pasa-banda, ahora con mucha mayor potencia sonora que en la **F.2**, por tratarse de una cuerda entorchada más gruesa y sonora.

Y por otro lado, a esto se le suma la sonoridad de la cuerda martilleada por el diapasón –VI (Mi2)–, que se percibe ahora con mucha mayor potencia, al tratarse de una cuerda entorchada, la más gruesa, sonora y grave del instrumento, distorsionando su sonido, como sucediera en **F.2**, en forma de *glissando* de doble sentido. Pero ahora la fuerte distorsión provocada por la potente vibración de la bola sobre la VI cuerda se impone contundentemente a la percepción de su *glissando* de alturas, soterrándolo bajo una densa y disonante textura granulada y vibrante que termina por imponerse en el discurso.

De este modo, la simultaneidad de los resultados sonoros en ambas cuerdas provoca una textura fuertemente distorsionada en la que la sonoridad desfigurada de la martilleada cuerda VI opaca prácticamente el resto, quedando en un segundo plano el *glissando* de la cuerda V, que se percibe con mayor facilidad cuando asciende a sus picos agudos, sumando todo ello una textura con una amalgama tímbrica compleja, de mucha fuerza, muy rica e interesante, y con un componente sonoro que aproxima a la obra, aun siendo acústica, a la música electrónica.

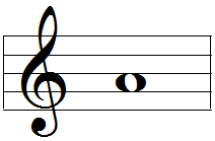
-(**Deslizamiento + martilleo**, resultado sonoro, *glissandos* compuestos):



Tras este contundente y sonoro **deslizamiento + martilleo**, la Fase 9, el **T.4** y la **S.3** reexpositiva actuales concluyen, del mismo modo que la **S.1** original, con el gesto final del diapasón colocado sobre la tapa de la guitarra.

o 👂 Análisis auditivo= Esto provoca igualmente la escucha nítida de la frecuencia de afinación del diapasón (normalmente, en un diapasón ordinario estándar, un La 440Hz). Este gesto de **resonancia** se deja vibrar libremente mediante un calderón.

-(Nota resultante del gesto de **resonancia** con el diapasón):



Diapasón:
La4 (440Hz)

➢ **Sección 4 (S.4)** - p.6-p.7:

Comprende completas las páginas nº 6 y 7 de la partitura, con una duración total de 73" más el gesto *Lento* final.

Tras la Reexposición, la cuarta y última Sección de la obra desempeña la función de CODA FINAL. La Sección 4 está compuesta por un solo Tramo.

• Tramo 5 (**T.5**) - p.6-p.7:

La *Coda Final* es en parte temática al utilizar elementos ya conocidos durante la obra como el **deslizamiento** ordinario, el elemento más significativo de la obra, aunque también reserva nuevos gestos como el del **golpeo** y el **golpeo + índice**, derivados del deslizamiento ordinario, y la **pulsación** ordinaria de las cuerdas, como últimas aportaciones tímbricas de la obra.

El talante del la *Coda Final* se caracteriza por su actitud anti-discursiva protagonizada por elementos mayoritariamente planos y con un perfil amplio, lineal y estático, lo que ayuda a independizarla estructuralmente de las secciones anteriores más dinámicas, contribuyendo a definir su carácter facultativo.

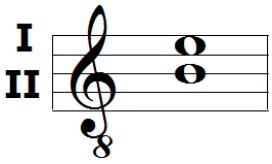
El Tramo está compuesto por tres Fases diferenciadas por la utilización individualizada de estos gestos.

–Fase 10 (**F.10**) - p.6,1:

Comprende completo el 1º sistema de la página nº 6 de la partitura, de 30" de duración.

La Fase 10, y con ella la *Coda Final*, da inicio en ***P*** con el gesto de **golpeo**, presentado aquí por primera y única vez en la obra, que se impone totalmente en el discurso de la Fase. En este gesto, la bola, sostenida en la mano derecha, golpea repetidamente sobre las cuerdas I (Mi4) y II (Si3) con ritmo periódico, y a la vez se va lentamente desplazando longitudinalmente a las cuerdas, recorriendo completa la extensión del instrumento en una sola dirección, del extremo del puente al extremo de la cejilla, y cuyo único recorrido abarca los 30" de duración de la Fase 10, estableciendo un discurso plano y lineal.

-(Cuerdas empleadas en el gesto de **golpeo**):



o 👂Análisis auditivo= El nuevo gesto interpretativo de **golpeo** se traduce sonoramente en un efecto complejo.

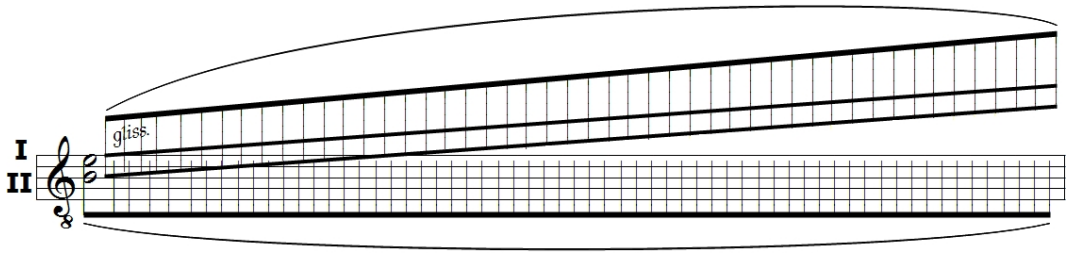
Por un lado, la percusión periódica y constante sobre las cuerdas I (Mi4) y II (Si3) provoca que ambas cuerdas resuenen de manera puntillista pero continua

reproduciendo su altura natural al aire: Mi4-Si3, dando lugar a un intervalo de 4ª Justa y una díada armónica de consonancia perfecta que se mantiene como una pedal resonando permanentemente durante toda la duración del gesto.

Y por otro lado, esta misma percusión constante sobre las cuerdas, pero ahora teniendo en cuenta el movimiento progresivo de la bola desde el puente hasta la cejilla, provoca independientemente que en cada golpe se reproduzca la altura correspondiente por la que va impactando la bola, conservando el intervalo armónico de 4ª Justa de la doble cuerda, dando pie a un efecto puntillista de *glissando* ascendente progresivo.

La simultaneidad de ambas respuestas sonoras provoca la superposición de la sonoridad pedal de las cuerdas al aire y el *glissando* ascendente progresivo, lo que confiere al gesto una divergencia de líneas que le otorgan un destacado interés sonoro.

-(**Golpeo**, resultado sonoro, líneas divergentes, pedal + *glissando*):



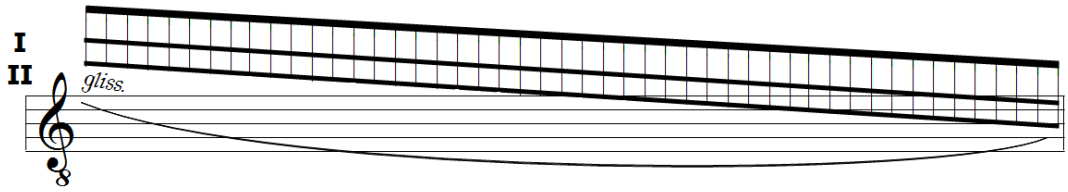
–Fase 11 (**F.11**) - p.6,2:

Comprende completo el 2º sistema de la página nº 6 de la partitura, de 30" de duración.

Continuando con el carácter del discurso amplio y lineal de la Fase anterior, la actual Fase está de nuevo basada en un único gesto, ahora de **golpeo + índice**, que se presenta aquí por primera vez y única en la obra. En este gesto la bola golpea las mismas cuerdas –I (Mi4) y II (Si3)–, recorriendo lentamente la extensión completa del instrumento en una sola dirección, partiendo del extremo del puente hasta el extremo de la cejilla, pero en esta ocasión acompañada por el dedo índice de la mano izquierda que sube al mismo tiempo que la bola a 1 cm. de esta. Este único recorrido se prolonga durante los 30" de duración de la Fase.

o 👂 Análisis auditivo= Pese a que el **golpeo + índice** se realiza en el mismo sentido que el **golpeo** de la Fase 10 anterior –de puente a cejilla–, el nuevo gesto tiene una traducción sonora contraria, materializándose en un *glissando* ahora descendente y sin la sonoridad pedal de las cuerdas al aire. Esto es debido a que el dedo índice, que acompaña a la bola a 1 cm. por delante de su constante golpeo, actúa de cejilla móvil, y su progresivo desplazamiento acompañando a la bola desde el puente hasta la cejilla provoca que el fragmento de cuerda que se impacta y que resuena cada vez sea más largo, provocando que el *glissando* resultante tenga un sentido descendente. Así, el gesto se traduce en un *glissando* indeterminado descendente, que mantiene el intervalo de 4ª Justa de la doble cuerda, y con aspecto puntillista debido a los sucesivos impactos de la bola.

-(**Golpeo**, resultado sonoro, líneas divergentes, pedal + *glissando*):



–Fase 12 (**F.12**) - p.7,1 Fin:

Comprende completo el 1º sistema de la página nº 7 de la partitura, de 13" de duración más el gesto *Lento* final.

La última Fase se divide en dos Bloques (**B.9** y **B.10**) diferenciados por sus gestos.

-Bloque 9 (**B.9**) - p.7,1$^{(1º/2)}$:

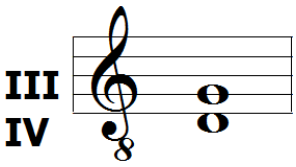
Comprende la 1ª mitad aproximada del 1º sistema de la página nº 7 de la partitura, hasta el señalado segundo 10".

Continuando con el carácter del discurso lineal de las Fases anteriores, el actual Bloque retoma de nuevo el gesto de **deslizamiento** también en un único movimiento en el que la bola se sitúa ahora entre las cuerdas III (Sol3) y IV (Re3) –mismo par de cuerdas utilizadas al principio de la obra, rememorando la **F.1**– para recorrer completa la extensión del instrumento en una sola dirección,

partiendo, en modo invertido a las Fases anteriores, de la cejilla hacia el puente, y cuyo único recorrido dura hasta el señalado segundo 10" de duración.

- 👂 Análisis auditivo= Del mismo modo que en las ocasiones anteriores, el gesto de **deslizamiento** se traduce sonoramente en una especie de *glissando* indeterminado con efecto de filtro electrónico de pasa-banda, de sonoridad muy débil y sutil, en esta ocasión con sentido descendente al ir la bola del puente a la cejilla. Las alturas de las cuerdas al aire –III (Sol3) y IV (Re3), mismas que en el inicio de la obra– pasan desapercibidas pero sí provocan la sensación de un sutil doble *glissando* paralelo. Ahora, respecto a las Fases previas (**F.10** y **F.11**), al realizarse sobre un par de cuerdas más graves, la altura general del discurso se percibe también más grave.

-(Cuerdas empleadas en el gesto de **deslizamiento**):



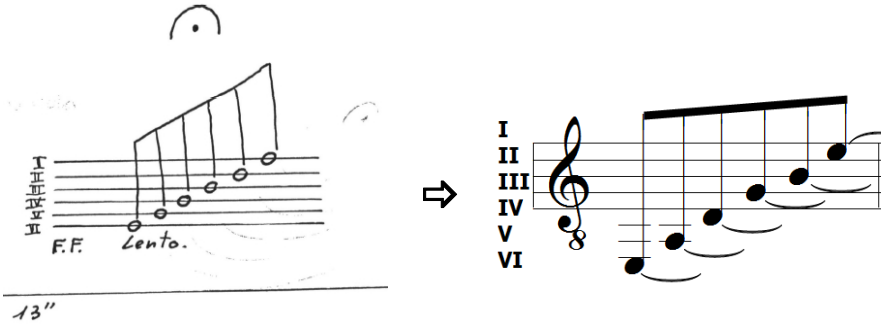
-Bloque 10 (**B.10**) - p.7,1$^{(2º/2)}$ Fin:

Comprende la 2ª mitad aproximada del 2º sistema de la página nº 7 de la partitura, a partir del señalado segundo 10".

El último Bloque inicia con una pausa de tres segundos perfectamente establecida entre el final del deslizamiento anterior en el segundo 10" y el inicio del gesto final en el segundo 13". Esta ejerce la función de pausa dramática que provoca una expectativa justo antes del final.

Esta expectativa definitivamente se consuma con un último gesto en forma de **pulsación** ordinaria –aunque con el instrumento en posición horizontal– de las seis cuerdas al aire, de la grave a la aguda, en *Lento* y en ***ff***, sirviendo el sonido ordinario de la guitarra como broche final a la obra.

- 👂 Análisis auditivo=



3.3. **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.

Sistema compositivo:

El sistema compositivo de Ramón Ramos en ***Declinaciones*** está basado en la exploración empírica e intuitiva de las posibilidades tímbricas de la guitarra a través de la creación de técnicas de interpretación extendidas más allá de los usos convencionales del instrumento.

Esta obra y su sistema compositivo suponen un claro reflejo de las primerísimas influencias recibidas y del primer lenguaje musical adoptado por el autor en esta etapa creativa inicial de *Düsseldorf (Alemania) (1972-1983): 1. Primeras influencias (1972-1975)*, situada en los albores de su personalidad artística y de su carrera compositiva.

Recursos armónicos:

La armonía presente en la obra, más tácita que implícita, se genera a partir de un hecho no buscado sino de una realidad encontrada, la que procede de la natural afinación de las cuerdas al aire del instrumento.

Recursos instrumentales:

Constituye el factor más esencial de la obra, la base creativa.

- Búsqueda de nuevas sonoridades mediante el uso de técnicas extendidas, utilizando la guitarra de manera no convencional e incorporando con este fin incluso objetos externos.
- Se utiliza la amplificación electrónica, dada la sutiliza y debilidad sonora de algunos efectos llevados a cabo en la guitarra.

-4º. ESTÉTICA de ***DECLINACIONES***:

Desprovista de cualquier tipo de simbolismo o abstracción temática, ***Declinaciones*** se sitúan en el ámbito de la música pura, absoluta o abstracta, lo que supone una excepción en la música de Ramón Ramos, que habitualmente se apoya en ideas extramusicales de carácter principalmente humanístico (literatura, filosofía, pintura, cine…).

Esta naturaleza abstracta, centrada primordialmente en el experimentalismo tímbrico de ***Declinaciones***, enmarcan la obra en una estética muy próxima al Futurismo de principios del siglo XX, a su sucesora, la Música concreta de mediados del siglo, o al Bruitismo de figuras totalmente actuales como Helmut Lachenmann (Alemania, 1935), desde el punto de vista de que la experimentación empírica, la búsqueda curiosa de nuevas técnicas y sonidos, la emancipación del ruido como fuente creativa, y la manipulación fantasiosa e insólita de un instrumento acústico como la guitarra a través de técnicas no convencionales, son los ideales estéticos que guían en todo momento la composición de la obra.

También en la obra, aunque es una obra acústica –ligeramente amplificada mediante un micrófono de contacto–, se aprecia también una influencia muy notable de la música electrónica. Esta queda plasmada en la búsqueda de nuevas sonoridades que imitan los sonidos electrónicos y sus procesos de manipulación del sonido. Así, se aprecian en la obra recursos sonoros similares a los efectos electrónicos de los filtros pasa-banda (pasa-altos, pasa-bajos), la distorsión y la saturación sonora, el ruido blanco, y hasta la onda sinusoidal pura plasmada en la obra con el sonido del diapasón.

Este Experimentalismo de ***Declinaciones*** lleva aparejado también cierto Indeterminismo que se hace inevitable y necesario, y que queda plasmado en la

obra a través de la misma escritura gráfica de la partitura, que se aleja voluntariamente de la concreción de muchos parámetros musicales, en una composición gestual que presenta un marcado carácter espontáneo a modo de esbozo, que únicamente refleja lo que mínimamente quiere delimitar el autor, y que deja la concreción final de muchos parámetros en manos del criterio y la libertad del intérprete (el tempo, las alturas, las duraciones, las proporciones…).

Todo ello nos hablan de los primeros posicionamientos estéticos del joven Ramón Ramos –con tan solo 19 años–, en los albores de la constitución de su personalidad artística, toda una declaración de intenciones que apunta y denota ya un gran talento y una gran imaginación y originalidad, ya que, según Galiana (2012a: [en línea]), la primera obra para guitarra preparada, *You ask for it*, de Bedford, data de 1969, tan solo cuatro años antes de ***Declinaciones***.

Todos estos posicionamientos estéticos se mantendrá de algún modo vigentes a lo largo de la vida de Ramón Ramos y se verán plasmados en muchas de sus obras posteriores, como tenemos oportunidad de comprobar en la presente Tesis Doctoral.

4.2.2.2. ***De las comunicaciones C.B.*** (1974) [*H.O.* nº 02]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

Compuesta para trío (violín, violonchelo y piano) se trata de una obra interesante en la producción temprana de Ramón Ramos, reflejo de las primeras influencias recibidas en Düsseldorf previa a su acceso a los estudios de composición en el conservatorio Robert-Schumann-Institut, que además fue interpretada en repetidas ocasiones en Alemania por el grupo *"Música"* de música contemporánea, del cual Ramón Ramos era integrante.

La obra, a través de las iniciales *C.B.* de su título, hace referencia a María Cinta Bosch Lozano, quien en la fecha de composición de la obra era su novia en Alginet, y que años más tarde –ya de regreso definitivo a España– se convertiría en su esposa.

El elemento primordial de esta obra es su acción teatral, el *happening*, la situación escénica que, más allá de un simple gesto, se genera de modo complejo durante la interpretación de la obra.
En el aspecto musical, esta teatralidad convive con un discurso que alude a una estética Clásica-Romántica, no fruto de un deseo Neoclasicista, sino para ser enfocada desde un punto de vista irónico, que se cita, se recompone y se distorsiona, pero conservando la pose del estilo delicado y voluptuoso de la música de cámara clásico-romántica. De este modo, el sistema compositivo de la obra tira mano de recursos del lenguaje clásico-romántico como escalas Mayores, menores y modos antiguos en los que basa sus líneas melódico-temáticas principales, acordes tradicionales, o texturas de melodía acompañada, pero todo ello distorsionado, recompuesto y montado irónicamente, y que combina con elementos del lenguaje actual como armonías de clusters, escritura a veces no compaseada, superposición no coordinada de elementos, o el empleo de técnicas extendidas en el violonchelo.

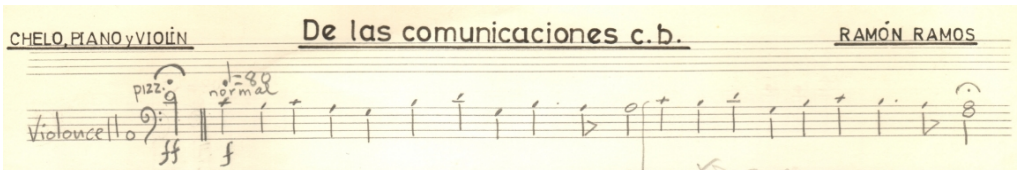
Formalmente la obra se organiza libremente en seis Secciones principales en forma de episodios sucesivos que mayormente no están relacionados a nivel

temático, salvo la última Sección, que recapitula los temas melódicos principales a modo de epílogo o coda final. De este modo, la estructura en su conjunto no responde a ninguna forma clásica:

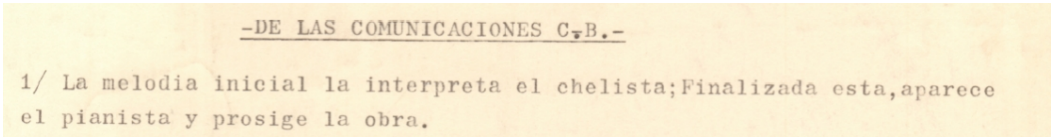
Secciones	**S.1**	**S.2**	**S.3**
Función estructural	**A** Introducción	**B**	**C**
Elementos protagonistas	Tema melódico **A** Teatralidad *Happening*	Tema melódico **B** Melodía acompañada	Discurso Clásico-Romántico
Planteamiento tonal principal	Re Dórico Y proceso modulante	La Dórico	Amalgama de tonalidades Mayor/menor
Inicia en…	Principio	p.1,4 compás 2/4 con anacrusa	p.3,1 c.3. compás 3/4 con anacrusa

S.4	**S.5**	**S.6**
D *CHARLA*	**E**	**A'B'** Coda final
Teatralidad *Happening* Violín	Armonía superpuesta Motivo **E** Técnicas extendidas	Reexposición amalgamada de los Temas **A** y **B**
Sol menor Re menor cluster	Sol menor Sol Dórico	Re Dórico La Dórico Do Mayor
p.4,3	p.5,2 compás de 4/4	p.6,3 c.2, hasta Fin

La primera Sección (**S.1**) [**A**] sirve de Introducción. Esta comienza en solitario con el violonchelo interpretando el Tema melódico principal **A**, construido en el modo de Re Dórico, iniciando con un pizzicato sobre Re seguido de una melodía modal que guarda en su arranque y en su final similitudes con el himno latino medieval del *Dies irae*, del siglo XIII.



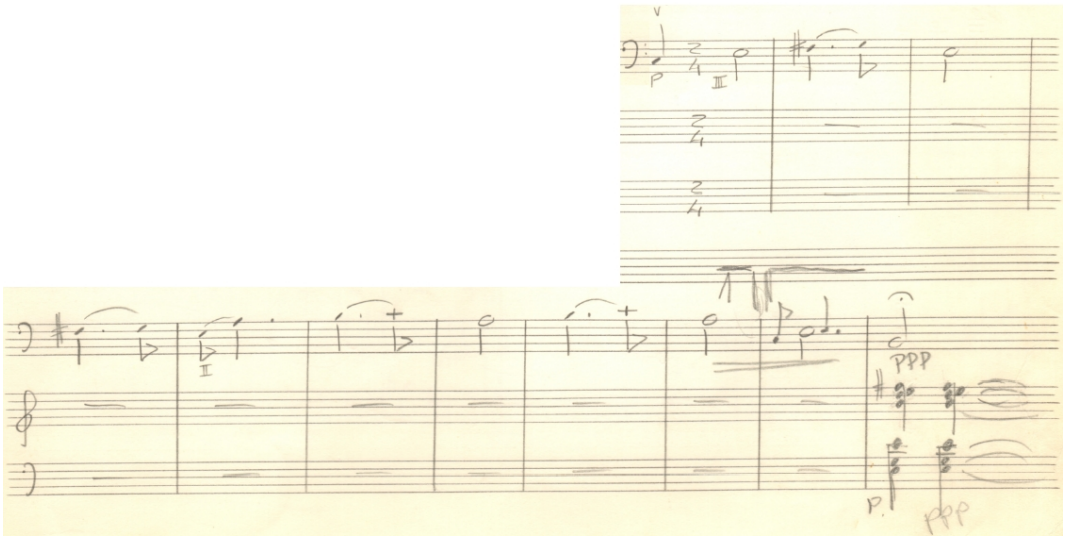
Tras su exposición, el pianista, que aguardaba fuera de escena, se incorpora y ambos prosiguen la interpretación, dando así pie al primer *happening* de la obra, tal y como se señala en las notas iniciales del partitura.



-DE LAS COMUNICACIONES C₇B.-

1/ La melodia inicial la interpreta el chelista;Finalizada esta,aparece el pianista y prosige la obra.

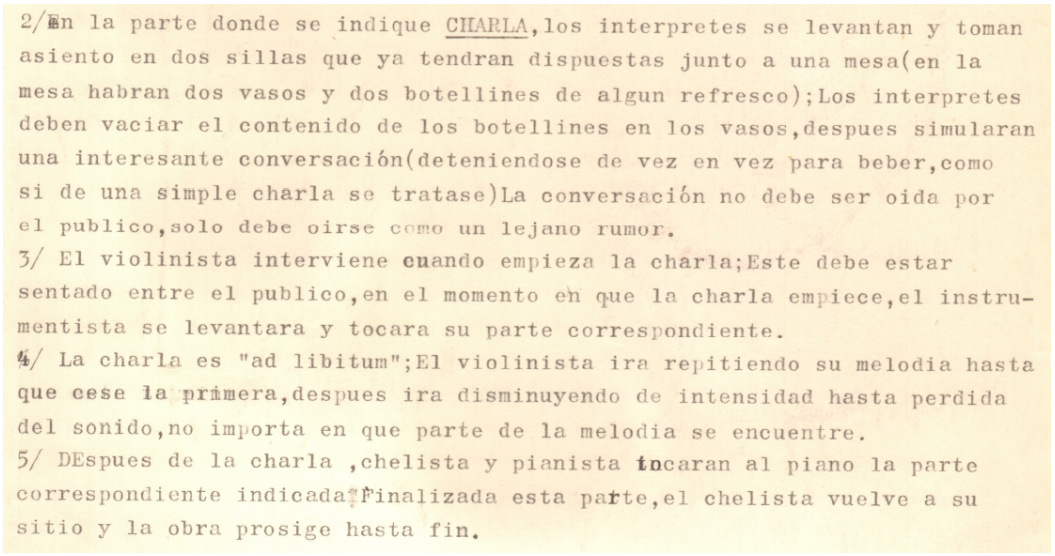
El discurso musical se desarrolla en un proceso cadencial que pasa por armonías atonales basadas en la disonancia (p.1,2 c.1-3), en el modo de Re Dórico (IV + notas añadidas en p.1,2 c.4), en la tonalidad de Do menor (p.1,3 c.2), hasta una cadencia modal de V – I (con subtónica en vez de sensible, y con notas añadidas) sobre La Dórico, modo principal de la Sección siguiente.

La segunda Sección (**S.2**) [**B**] está protagonizada por la exposición del Tema melódico principal **B**, enteramente en La Dórico.

El Tema **B** se expone dos veces completo en el violonchelo, la primera en solitario y la segunda acompañado por el piano con una textura clásica de melodía acompañada con diseños tipo bajo Alberti sobre acordes tríadas, con alguna posible nota añadida, enteramente relacionadas con su modo. El piano, a modo de *codetta*, expone (p.2,5 c.3 – p.3,1 c.2) el segmento inicial del Tema **B** para cerrar la Sección.

La tercera Sección (**S.3**) [**C**], de carácter menos temático, desarrolla un discurso libre de trasfondo Clásico-Romántico, abandonando los modos y centrándose en las tonalidades Mayor y menor, a las que somete a una mezcolanza de cambios bruscos, sin preparación, presentando una melodía inicial en Do Mayor seguido

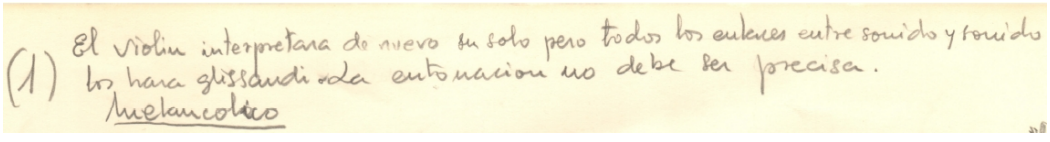
de escalas de Re Mayor y Re menor alternadas repentinamente, o armonías tonales súbitamente dispares en Fa Mayor, Sib Mayor, Sol menor, incluso bimodalidad sobre Si menor/Mayor, y terminando con una *Cadencia Auténtica Perfecta* V–I en Do Mayor. Todo ello con la intención de enturbiar y distorsionar la estabilidad tonal pero sin llegar a desfigurarla completamente para mantener el tono irónico respecto a la estética Clásico-Romántica camerística.

La cuarta Sección (**S.4**), tras la cadencia final de la **S.3**, está consagrada a la acción teatral, donde violonchelista y pianista actúan como se describe en las notas iniciales de la partitura:



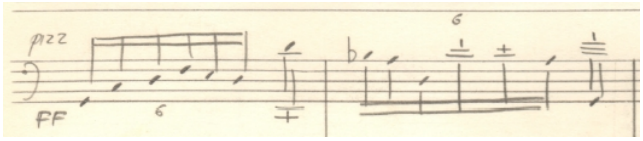
2/ En la parte donde se indique CHARLA, los interpretes se levantan y toman asiento en dos sillas que ya tendran dispuestas junto a una mesa (en la mesa habran dos vasos y dos botellines de algun refresco); Los interpretes deben vaciar el contenido de los botellines en los vasos, despues simularan una interesante conversación (deteniendose de vez en vez para beber, como si de una simple charla se tratase) La conversación no debe ser oida por el publico, solo debe oirse como un lejano rumor.
3/ El violinista interviene cuando empieza la charla; Este debe estar sentado entre el publico, en el momento en que la charla empiece, el instrumentista se levantara y tocara su parte correspondiente.
4/ La charla es "ad libitum"; El violinista ira repitiendo su melodia hasta que cese la primera, despues ira disminuyendo de intensidad hasta perdida del sonido, no importa en que parte de la melodia se encuentre.
5/ DEspues de la charla, chelista y pianista tocaran al piano la parte correspondiente indicada. Finalizada esta parte, el chelista vuelve a su sitio y la obra prosige hasta fin.

Como se describe en (3/), el violinista, que estaba de incógnito entre el público, sobre la charla de violonchelista y pianista interpreta una melodía tonal –primera mitad en Sol menor, segunda mitad en Re menor– que repite constantemente hasta la acción (5/), en la que violonchelista y pianista interpretan al piano un diseño que nace de una díada La-Do para evolucionar a través de un pulso constante de negras hasta un cluster diatónico. Y cierra la Sección la díada La-Do en el piano, un trino en *glissando* descendente en el violonchelo y la difuminación de la melodía del violín con la siguiente característica descrita en la partitura:



(1) El violin interpretara de nuevo su solo pero todos los enlaces entre sonido y sonido los hara glissando toda entonacion no debe ser precisa.
melancolico

La quinta Sección (**S.5**) está sentada en el centro tonal de Sol. La primera parte en Sol menor, en la que armónicamente se presentan acordes individualmente bien definidos pero superpuestos (I sobre IV, o V sobre I). Y la segunda parte en Sol Dórico, presentando el motivo **E**, que se repite recurrentemente:



En esta sección el violonchelo además hace uso de técnicas extendidas de interpretación, como tocar detrás del puente o la percusión de los dedos de la mano izquierda sobre el *tasto* reproduciendo precisamente el motivo **E**. La Sección acaba confluyendo en un La, progresivamente animado rítmica y dinámicamente hasta un ***ff***, que precisamente es la Dominante del Re Dórico que protagoniza la Sección siguiente.

Y la última Sección (**S.6**) realiza la función de Coda final, cerrando la obra haciendo alusión a los temas melódicos principales **A** (en Re Dórico) y **B** (en La Dórico) de la **S.1** y la **S.2** respectivamente, ahora simplificados, fragmentados y mezclados alternativamente, interrumpidos por un amplio cluster en ***ffff*** en el piano. Y la obra finaliza, a modo de cadencia, con dos acordes en ***P***, el primero bimodal en Do Mayor/menor y el segundo plenamente en Do Mayor.

4.2.2.3. ***Diez piezas cortas para piano*** ([≤1975]) [*H.O.* nº 04]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

Compuesta para piano solo, se trata de una obra menor en la producción de Ramón Ramos. Está compuesta por diez breves piezas (Partes: **P.**) no tituladas, cuyas extensiones oscilan entre los 11 y los 32 compases, y entre las que se aprecia la intención de alternar tiempos rápidos y lentos:

Parte nº	**P.1**	**P.2**	**P.3**	**P.4**	**P.5**	**P.6**	**P.7**	**P.8**	**P.9**	**P.10**
Nº c.	31c.	11c.	16c.	24c.	32c.	16c.	13c.	23c.	28c.	29c.
Pulsación	138	160	60	88	132	60	132	54	116	50

La escritura de todas las partes es muy inocente y sencilla, siempre con un trasfondo claramente clásico-romántico pero con deseos de transgresión. De este modo se amalgaman elementos más tradicionales con elementos de distorsión.

Entre los elementos tradicionales encontramos:

- Uso explícito de la tonalidad en algunos fragmentos.
- Giros modales.
- Empleo y desarrollo de motivos melódicos tonales.
- Textura de melodía acompañada.
- Acompañamientos en forma de bajo Alberti.
- Armonía tríada tradicional.
- Cadencias clásicas.

Y entre los elementos de distorsión encontramos:

- Modulaciones tonales súbitas, bruscas y lejanas.
- Atonalidad libre.
- Giros melódicos que huyen de la tonalidad.
- Búsqueda explícita de la disonancia.
- Distorsión de la armonía tradicional basada en los acordes por terceras mediante disonancias añadidas.
- Armonías de cluster utilizadas tímidamente.

Es conveniente apuntar que las obras ***De las comunicaciones C.B.*** (1974) [*H.O.* nº 02] y ***Diez piezas cortas para piano*** ([≤1975]) [*H.O.* nº 04] comparten material melódico, transcrito y variado a modo de material re-compuesto o auto-cita:

De las comunicaciones C.B. (1974) [*H.O.* nº 02]:	: ***Diez piezas cortas para piano*** ([≤1975]) [*H.O.* nº 04]
p.4,3 "Charla", melodía del violín.	Parte 8, línea melódica.

-Subetapa *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983):

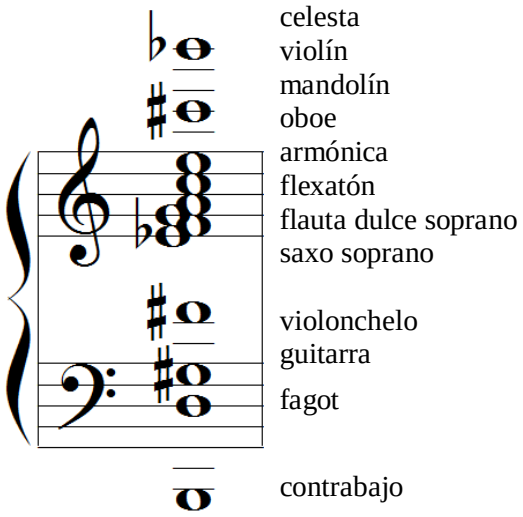
4.2.2.4. ***Dieser zug hält an jeder haltestelle*** (1976) [*H.O.* nº 05]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

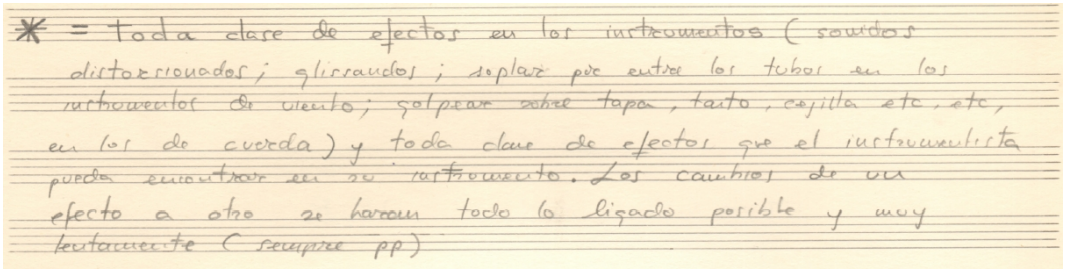
"Este ten para en cada estación" es el título de la obra, dedicada "a los pasajeros de la RHEINBAHN", compañía del ferrocarril de Düsseldorf.
El factor más importante de la obra reside en la instrumentación, que presenta un ensemble orgánico muy variopinto, rico y heterogéneo, y especialmente en un sencillo pero muy interesante juego que va mutando progresivamente la tímbrica del conjunto instrumental.

El procedimiento compositivo está basado en una repetición obstinada de una misma melodía tonal. Esta está compuesta por un período de ocho compases de extensión, estructurado de modo muy tradicional en dos frases bien definidas de cuatro compases cada una. Su ritmo se constituye de modo muy *obstinato*, constante, mecánico y marcado, con una pulsación intencionadamente muy evidente, en un deseo, en el simbolismo programático de la obra, de asemejarse al traqueteo constante del tren. Melódicamente el período se construye con mucha claridad en modo menor, empezando y terminando en la tónica, y desenvolviéndose de modo muy básico entre el I y el V grado de la tonalidad. Esta melodía es reproducida simultánea e isorrítmicamente en textura homofónica por todos los instrumentos. Sin embargo, cada uno de los doce instrumentos presenta la melodía transportada a un tono diferente, abarcando en su superposición el total cromático, dando pie, por un lado, a un discurso pantonal (politonalidad completa) en el que conviven todas las tonalidades, y por otro, a la formación de un acorde dodecafónico que evoluciona paralelamente a la melodía de modo riguroso:

-(c.1: Nota sobre la que inicia la melodía cada uno de los instrumentos, y acorde dodecafónico resultante de su superposición):



Esta melodía es repetida constantemente en ***mf*** por el *tutti* instrumental hasta un total de 13 veces, suspendiéndose entre cada repetición por un compás con calderón en el que se hace oír un toque de triángulo en ***f***, que en el simbolismo programático de la obra puede representar metafóricamente a la campana que avisa de cada una de las paradas del tren en las sucesivas estaciones. Este toque de triángulo es dado inicialmente por el violonchelo, y, imponiéndose como norma, tras dar este toque, el instrumentista sigue interpretando su melodía pero distorsionándola tímbricamente y en ***PP*** como se especifica de modo general en la partitura:


✳ = toda clase de efectos en los instrumentos (sonidos distorsionados; glissandos; soplar por entre los tubos en los instrumentos de viento; golpear sobre tapa, tasto, cajilla etc, etc, en los de cuerda) y toda clase de efectos que el instrumentista pueda encontrar en su instrumento. Los cambios de un efecto a otro se harán todo lo ligado posible y muy lentamente (siempre pp)

De este modo, en cada repetición completa de la melodía otro instrumentista distinto acompaña a los instrumentistas previos en el toque de triángulo, y seguidamente pasa a distorsionar su intervención en la siguiente repetición de la melodía hasta el final de la obra. El orden en que los instrumentistas van

incorporándose al toque del triángulo y pasan a distorsionar su melodía es el siguiente:

1º: *tutti* sonido ordinario.
2º: violonchelo (triángulo y distorsión)
3º: + fagot (triángulo y distorsión)
4º: + guitarra (triángulo y distorsión)
5º: + saxo soprano (triángulo y distorsión)
6º: + violín (triángulo y distorsión)
7º: + mandolín (triángulo y distorsión)
8º: + flauta dulce soprano (triángulo y distorsión)
9º: + contrabajo (triángulo y distorsión)
10º: + flexatón (triángulo y distorsión)
11º: + armónica (triángulo y distorsión)
12º: + celesta (triángulo y distorsión)
13º: + oboe= *tutti* triángulo y distorsión, y *crescendo* a ***fff***.

De este modo, el efecto que se produce en la obra está centrado en la mutación progresiva del timbre del conjunto, desde el inicial con el sonido ordinario instrumental, hasta el sonido totalmente distorsionado del *tutti* instrumental en la última repetición nº 13 de la melodía, a la que además se le añade, como modo de realzar el final de la obra, un *crescendo* progresivo de ***PP*** a ***fff***, seguido de un silencio dramático y de un cierre en forma de último toque de triángulo protagonizado por el *tutti* instrumental en ***PP***.

4.2.2.5. ***Eixides*** (1976) [*H.O.* nº 06]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

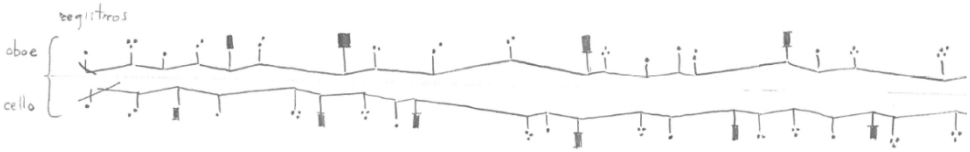
Para armonio a pedal, el principal elemento de la obra reside en su escritura, convirtiéndola en una obra de música gráfica.

Su procedimiento compositivo adopta una escritura que prescinde del tempo y define gráficamente el gesto interpretativo musical pero no su duración, lo que otorga mucha libertad al intérprete para que prolongue cada una de las propuestas a modo de arranque, que por lo general terminan con un calderón y una indicación de *simil - ad libitum*. Este enfoque colma la obra de Indeterminismo y Aleatoriedad, encontrando, por su escritura y su instrumentación, una clara fuente de inspiración musical en *Volumina* (1962) de Ligeti, obra para órgano y una de las más destacadas en referencia de la música gráfica.

La partitura especifica los timbres del armonio a emplear (todos los registros, oboe, cello, fagot, pífano y bordón). Y el grafismo empleado se dedica a reflejar una serie de parámetros, recursos y texturas musicales que asocia a dibujos sugerentes. Estos grafismos aparecen a veces de manera exclusiva o a veces mezclados superpuestos en ambas manos:

- Indica la tesitura donde debe hacerse el gesto mediante flechas: ↑ agudo, ↓ grave.
- En ocasiones señala el movimiento de los pedales con una línea de ritmo irregular.
- Clusters en forma de línea de densidad-volumen cambiante, a veces concretando la nota de inicio, que normalmente es un Sol4:

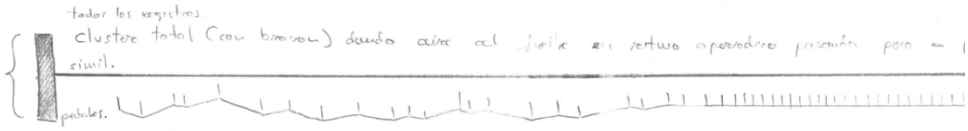
- Secuencias rápidas puntillistas con ritmo irregular de notas o clusters breves y sueltos:



- Líneas estáticas de sonidos tenidos, en ocasiones individuales y en otras combinando varios:

Obras de la etapa ***Düsseldorf nº2*** (1975-1983).

- Cluster total con los brazos:



- La interrupción del suministro de aire en el fuelle como medio para provocar una difuminación del sonido en forma de *diminuendo al niente*, como en el caso del final de la obra, *"perdiéndose, no dando más aire al fuelle"*, terminando de modo muy similar al final de la obra de referencia *Volumina* (1962) para órgano, de Ligeti:

La obra también posee una parte *Muy lento* central en la que emplea notación convencional, en pentagrama y compaseada, construida en un arcaico Re Dórico en el que emplea añadida en ocasiones la sensible (Do#). La aparición de esta parte de escritura ordinaria proporciona un alto contraste en el que se contrapone su arcaísmo a las sonoridades y texturas disonantes de los gestos gráficos.

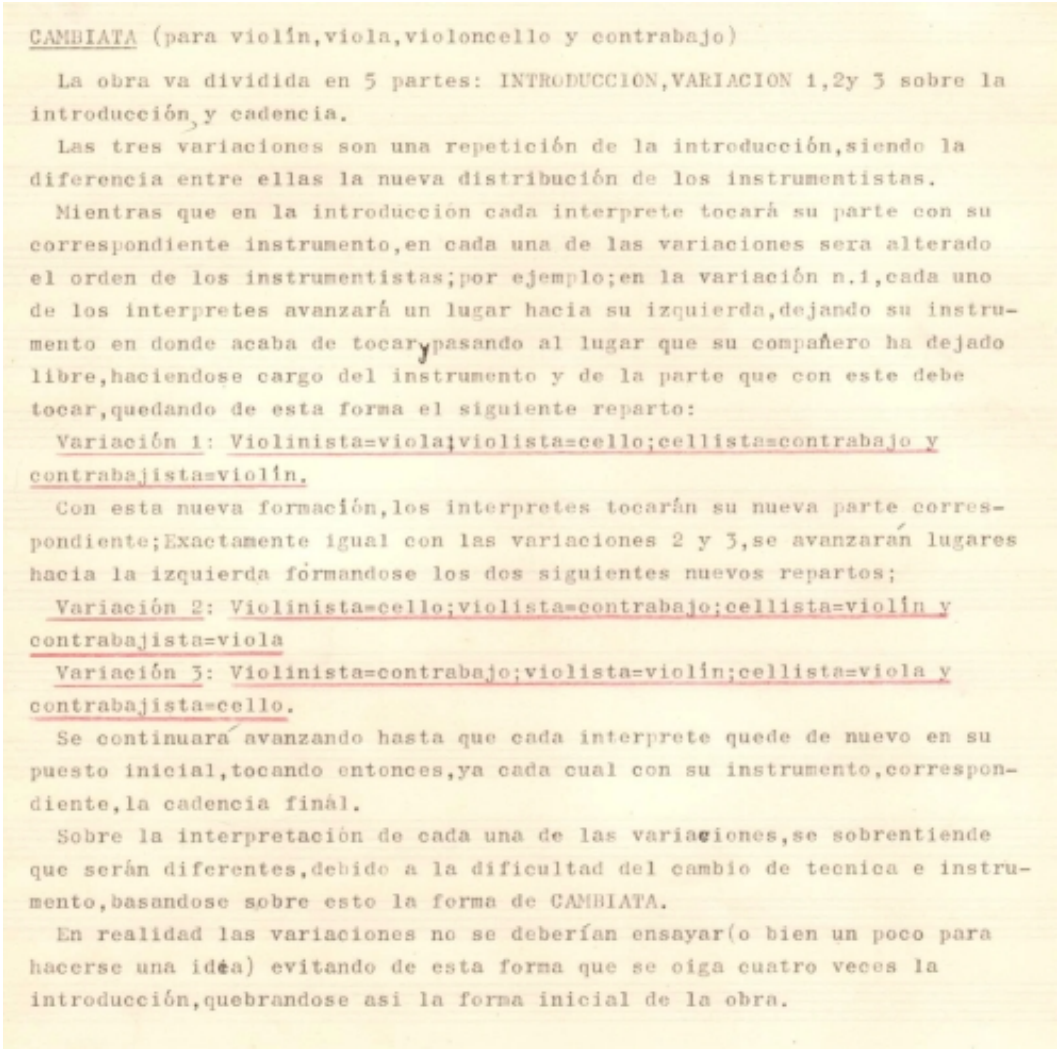
Formalmente la obra se organiza libremente en tres Secciones principales sucesivas no relacionados, no respondiendo a ninguna forma clásica:

Secciones	**S.1**	**S.2**	**S.3**
Función estructural	**A**	**B**	**C**
Elementos protagonistas	Escritura gráfica. Texturas: Línea de cluster cambiante. Puntillista. Línea estática.	*Muy lento.* Escritura ordinaria. Re Dórico.	Escritura gráfica. Cluster total. Suma progresiva de líneas estáticas. *Perdendosi* sin aire.
Inicia en…	Principio p.1	p.2,1-3	p.2,4 – p.5. Fin

4.2.2.6. ***Cambiata*** (1976) [*H.O.* nº 07]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

Compuesta para cuarteto de cuerda con contrabajo, el factor principal de la obra es el *happening*, cuya acción se inspira en el concepto de *Cambiata* (nota extraña a la armonía producida por un cambio de la posición en su orden natural) que da título a la obra y termina necesariamente por determinar y definir su estructura, que adopta una forma clásica de Tema y variaciones con Coda final. Este *happening* es perfectamente definido por el autor en las notas iniciales de la partitura:



CAMBIATA (para violín,viola,violoncello y contrabajo)

La obra va dividida en 5 partes: INTRODUCCION,VARIACION 1,2y 3 sobre la introducción y cadencia.

Las tres variaciones son una repetición de la introducción,siendo la diferencia entre ellas la nueva distribución de los instrumentistas.

Mientras que en la introducción cada interprete tocará su parte con su correspondiente instrumento,en cada una de las variaciones sera alterado el orden de los instrumentistas;por ejemplo;en la variación n.1,cada uno de los interpretes avanzará un lugar hacia su izquierda,dejando su instrumento en donde acaba de tocar y pasando al lugar que su compañero ha dejado libre,haciendose cargo del instrumento y de la parte que con este debe tocar,quedando de esta forma el siguiente reparto:

Variación 1: Violinista=viola;violista=cello;cellista=contrabajo y contrabajista=violín.

Con esta nueva formación,los interpretes tocarán su nueva parte correspondiente;Exactamente igual con las variaciones 2 y 3,se avanzarán lugares hacia la izquierda formandose los dos siguientes nuevos repartos;

Variación 2: Violinista=cello;violista=contrabajo;cellista=violín y contrabajista=viola

Variación 3: Violinista=contrabajo;violista=violín;cellista=viola y contrabajista=cello.

Se continuara avanzando hasta que cada interprete quede de nuevo en su puesto inicial,tocando entonces,ya cada cual con su instrumento,correspondiente,la cadencia finál.

Sobre la interpretación de cada una de las variaciones,se sobrentiende que serán diferentes,debido a la dificultad del cambio de tecnica e instrumento,basandose sobre esto la forma de CAMBIATA.

En realidad las variaciones no se deberían ensayar(o bien un poco para hacerse una idea) evitando de esta forma que se oiga cuatro veces la introducción,quebrandose asi la forma inicial de la obra.

La Introducción, como queda explicado en las notas del autor es repetida en cada una de las tres variaciones pero con los instrumentistas cambiados de instrumento

gracias al *happening* de *Cambiata*, lo que influye en la composición puramente musical de la obra. De este modo, el Tema/Introducción inicia con la interpretación en cada instrumento sobre la cuerda más grave y al aire, como modo de que el efecto de la *Cambiata* en el *happening* de las posteriores variaciones no se plasme de manera demasiado evidente desde un principio, facilitando inicialmente la interpretación al instrumentista cambiado.

Tras este benévolo inicio, las partes se complican en líneas de interválica variada per con una destacada presencia del cromatismo, y apareciendo incluso el uso de armónicos, de la técnica extendida de máxima presión de arco, o de pasajes a dobles cuerdas que pondrán en serias dificultades a los instrumentistas en el momento de interpretar un instrumento ajeno bajo el efecto de la *Cambiata* en las variaciones.

Estas líneas melódicas se desarrollan formando en conjunto texturas contrapuntísticas, con numerosos cánones e imitaciones. Y también en texturas homofónicas en forma de una misma melodía a octavas, lo que evidenciará más aun en la *Cambiata* las carencias en la habilidad para afinar correctamente.

Y tras las tres Variaciones, la última sección en forma de Cadencia final, ya con los instrumentistas con sus instrumentos propios, de carácter más precipitado y vivo, está melódicamente basada en el cromatismo y armónicamente en un cluster cromático (Reb, Re, Re#, Mi).

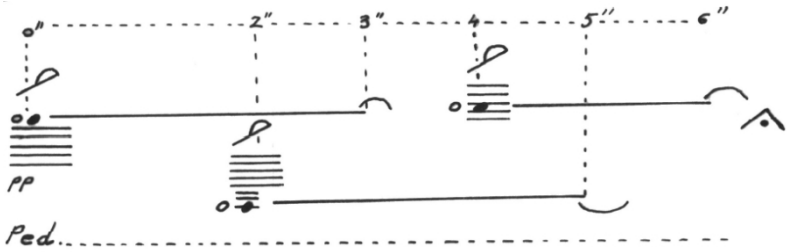
4.2.2.7. ***Progressió*** (1976) [*H.O.* nº 08]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

Para vibráfono solo, la obra muestra como elementos más relevantes su escritura gráfica y el empleo de numerosas técnicas extendidas instrumentales.

La escritura de la obra es esencialmente gráfica y no utiliza compás tradicional, señalando inicialmente como referencia de tempo la indicación de **negra=60=1''**,

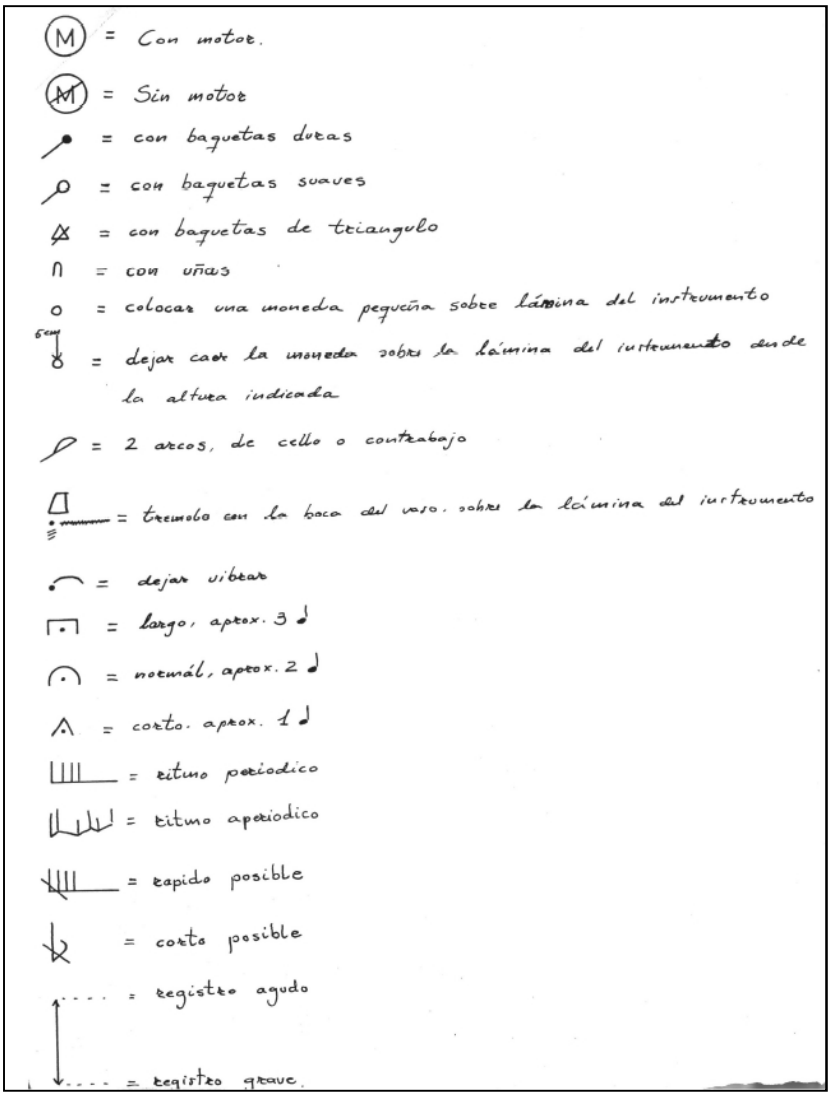
y especificando a lo largo de la partitura, para algunos pasajes y gestos concretos, la duración minutada mediante una línea de *timing*:



Su escritura musical hace uso del pentagrama de modo muy puntual y exclusivamente para señalar momentáneamente alturas concretas, pero fundamentalmente la escritura de la obra es gestual y en la mayor parte de la partitura se reflejan diferentes grafismos en representación abierta de cada una de las técnicas a utilizar y de los gestos interpretativos a realizar. Estos grafismos controlan de modo muy determinado el aspecto tímbrico, que es debidamente especificado, pero deja abiertos parámetros como la altura y la duración. Esto otorga a la obra un importante grado de Indeterminismo y Aleatoriedad, en el que el intérprete toma un importante partido en la concreción final de la obra, resolviendo *in situ* cuestiones dejadas abiertas en gran parte de la partitura como la definición final de las alturas y los ritmos.

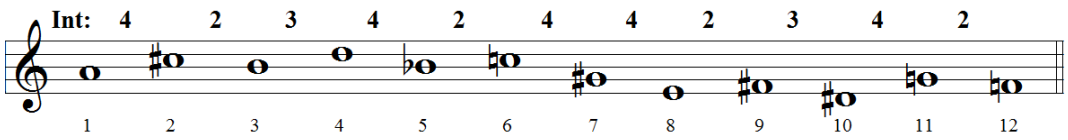
Los grafismos utilizados en la partitura son descritos por el autor en las notas a la interpretación:

Obras de la etapa ***Düsseldorf nº2*** (1975-1983).



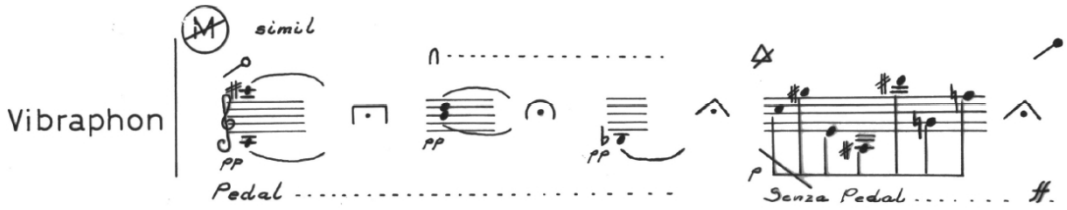
Como se observa en las notas, el empleo de técnicas extendidas de interpretación se hace patente: uso de varilla de triángulo, con uñas, uso de objetos no ordinarios como monedas, un vaso de cristal, etc…, lo que impregna la obra de Bruitismo en su búsqueda de nuevas posibilidades sonoras para el instrumento.

Además de esto, para las alturas perfectamente determinadas en la partitura, la obra hace uso del Dodecafonismo mediante una serie (***s*PGS.1**$^{[O](1\text{-}12)}$):



Esta serie se expone justo al principio de la obra y posteriormente es indistintamente empleada en todas las posibilidades de su complejo serial, tanto de modo melódico como armónico.

-(Inicio de la obra, serie Dodecafónica ***s*PGS.1$^{[O](1-12)}$**):



Formalmente la obra se estructura en dos Secciones principales adoptando una forma binaria recapitulada (A-A') que a su vez se dividen en varios Tramos diferenciadas por el material utilizado, especialmente el tímbrico. Y concluyendo con una Sección de Coda final:

p.1,1-3 hasta calderón largo.	**S.1 A**	**T.1**	Sin motor. Inicia con ***s*PGS.1$^{[O](1-12)}$**. Baquetas, uñas, varilla de triángulo. Improvisación de altura con ritmo periódico. Acaba con calderón largo.
p.1,3 tras calderón largo-4.		**T.2**	Con motor. Inicia con ***s*PGS.11$^{[IR](1-12)}$**. Moneda, arco. Acaba con calderón largo.
p.2,1-2.		**T.3**	Inicia con ***s*PGS.1$^{[R](1-12)}$**. Baquetas y vaso. Acaba con calderón largo.
p.2,3-4.	**S.2. A'**	**T.4**	**Reexposición** variada de **T.1**. Sin motor. Utiliza la misma serie inicial ***s*PGS.1$^{[O](1-12)}$**. Baquetas, uñas, varilla de triángulo. Improvisación de altura con ritmo periódico. Acaba con calderón largo.
p.3,1-2 hasta el 2º calderón largo.		**T.5**	**Reexposición** variada y reducida de **T.2** y **T.3**. Con motor. Inicia con ***s*PGS.11$^{[IR](1-12)}$**. Arco, moneda, vaso. Acaba con calderón largo.
p.3, 2 tras el 2º calderón largo-p.4,1.	**S.3 Coda final**	**T.6**	***Coda Final***: Talante ***fff***. Baquetas.

4.2.2.8. ***Procés d'una serie*** (1977) [*H.O.* nº 09]:

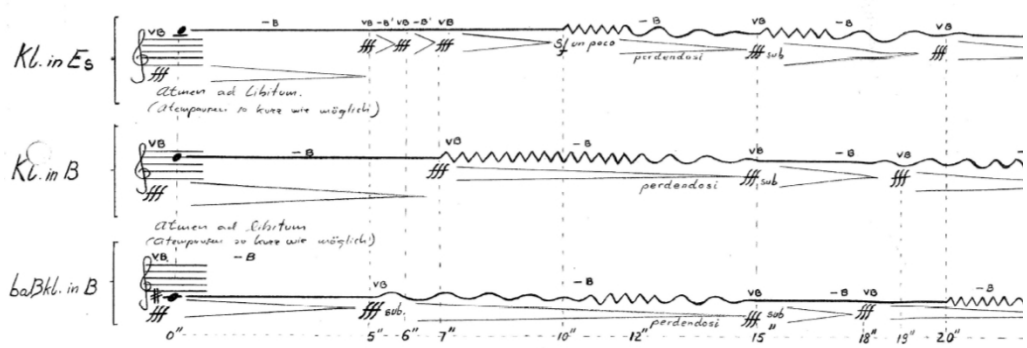
La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

Compuesta para trío de clarinetes, la obra es, estrenada en París, lejos de su contexto alemán o español, uno de los primeros logros internacionales de Ramón Ramos. El estreno de la obra en España también tuvo una reconocida acogida, tal y como recoge la crónica de Leopoldo Hontañón escrita el 22 de noviembre de 1979 en el diario ABC:

> "La página «***Proces d'una sèrie»***, del joven y nuevo valor valenciano Ramón Ramos (Alginet 1954). Escrita para tres clarinetes solistas, que utiliza la forma canónica mediante la repetición, por dos de los instrumentos, de los diseños presentados previamente por el tercero. La impresión de este primer contacto no puede ser más favorable, siquiera –como no podía ser, todavía, de otro modo–, periodos muy logrados, expresiva y estructuralmente, alternan con alguno sin otra preocupación que la de ofrecer técnicas y fórmulas emisoras que fueron nuevas ya hace años." (HONTAÑÓN, 1979: 53).

La obra muestra como elementos más importantes su escritura gráfica y el empleo de numerosas técnicas extendidas instrumentales.

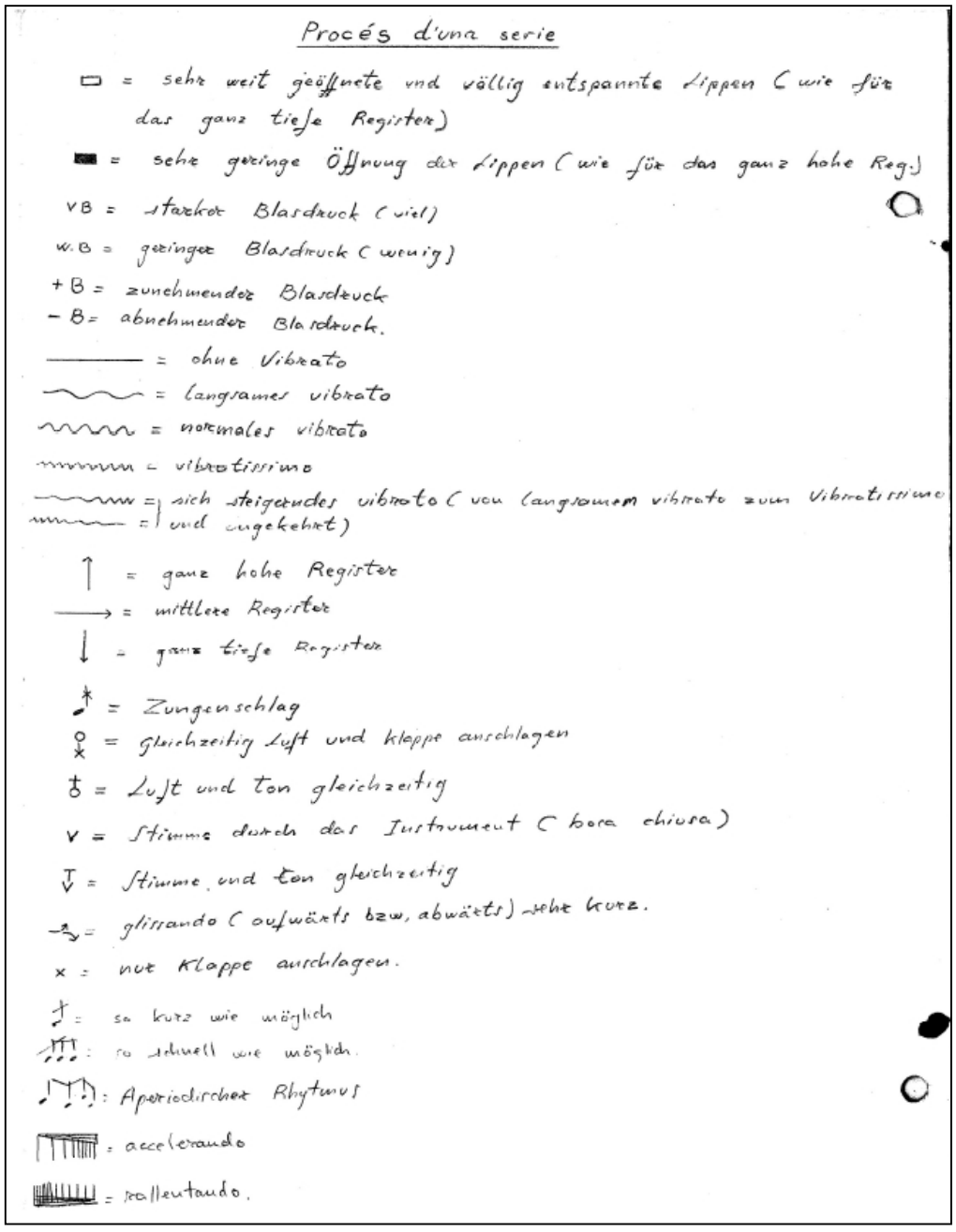
La escritura de la obra es mayoritariamente gráfica y en gran parte de la partitura no se utiliza compás tradicional, señalando inicialmente como referencia de tempo la indicación ***Metrum ad libitum (ziemlich langsam)*** [Compás ad libitum (bastante lento)], y especificando a lo largo de la partitura, para algunos pasajes y gestos concretos, la duración minutada mediante una línea de *timing*:



La escritura gráfica, que predomina netamente durante toda la obra, convive, por un lado, con el uso del pentagrama de modo muy puntual para señalar momentáneamente alturas concretas, y por otro lado, con la escritura tradicionalmente compaseada de un pasaje a *tutti* de siete compases en la página 3 (**negra=60**), y de líneas melódicas individuales en la página 4 (**negra=60**). Pero fundamentalmente la escritura de la obra es gestual y en la mayor parte de la partitura se reflejan diferentes grafismos en representación abierta de cada una de las técnicas a utilizar y de los gestos interpretativos a realizar. Estos grafismos controlan de modo muy determinado el aspecto tímbrico, que es debidamente especificado, pero dejando abiertos parámetros como la altura y la duración. Esto otorga a la obra un importante grado de Indeterminismo y Aleatoriedad, en el que los intérpretes toman un importante partido en la concreción final de la obra, resolviendo *in situ* cuestiones dejadas abiertas en gran parte de la partitura como la definición final de las alturas y los ritmos.

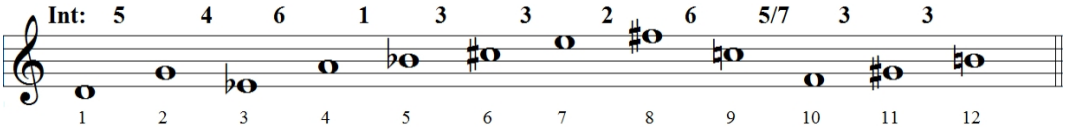
Los grafismos utilizados en la partitura son descritos por el autor en las notas a la interpretación:

Obras de la etapa ***Düsseldorf nº2*** (1975-1983).



Como se observa en las notas, el empleo de técnicas extendidas de interpretación se hace muy patente: calidades de la embocadura, regulación de la presión del aire, grados de vibrato, *slap* de lengua, *aeolian sound*, voz a través del instrumento, *glissando*, sonido de llaves, etc…, lo que impregna la obra de Bruitismo en su búsqueda de nuevas posibilidades sonoras para los instrumentos.

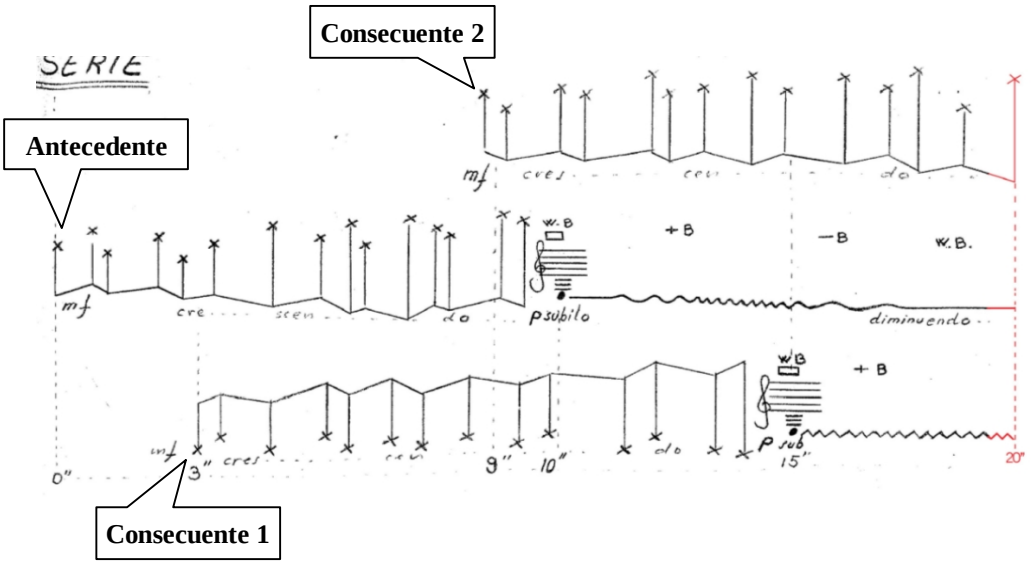
Además de esto, para las alturas perfectamente determinadas en la partitura, la obra hace uso del Dodecafonismo mediante una serie (***s*PS.1**$^{[O](1\text{-}12)}$):



Esta serie se va exponiendo paulatinamente al inicio de la obra a medida que van concretándose notas de altura determinada, y posteriormente es indistintamente empleada en todas las posibilidades de su complejo serial, tanto de modo melódico como armónico.

También destaca en la obra como procedimiento compositivo el empleo del canon llevado a cabo entre los integrantes del trío, bien a partir de líneas formadas por sonidos determinados o bien por sonidos indeterminados. Este recurso da origen a texturas contrapuntísticas y es el más importante en la construcción del discurso musical, siendo empleado recurrentemente a lo largo de la obra, especialmente en las Secciones expositivas (**S.1** y **S.3**).

-(p.ej.: p.1,1):



A nivel textural, destacan especialmente aquellas texturas contrapuntísticas, por el uso del canon, así como las texturas granuladas, puntillistas, distorsionadas, dependiendo del gesto y el timbre desarrollado. Todo ello reflejo de la influencia de la música electrónica, mimetizada en los instrumentos acústicos.

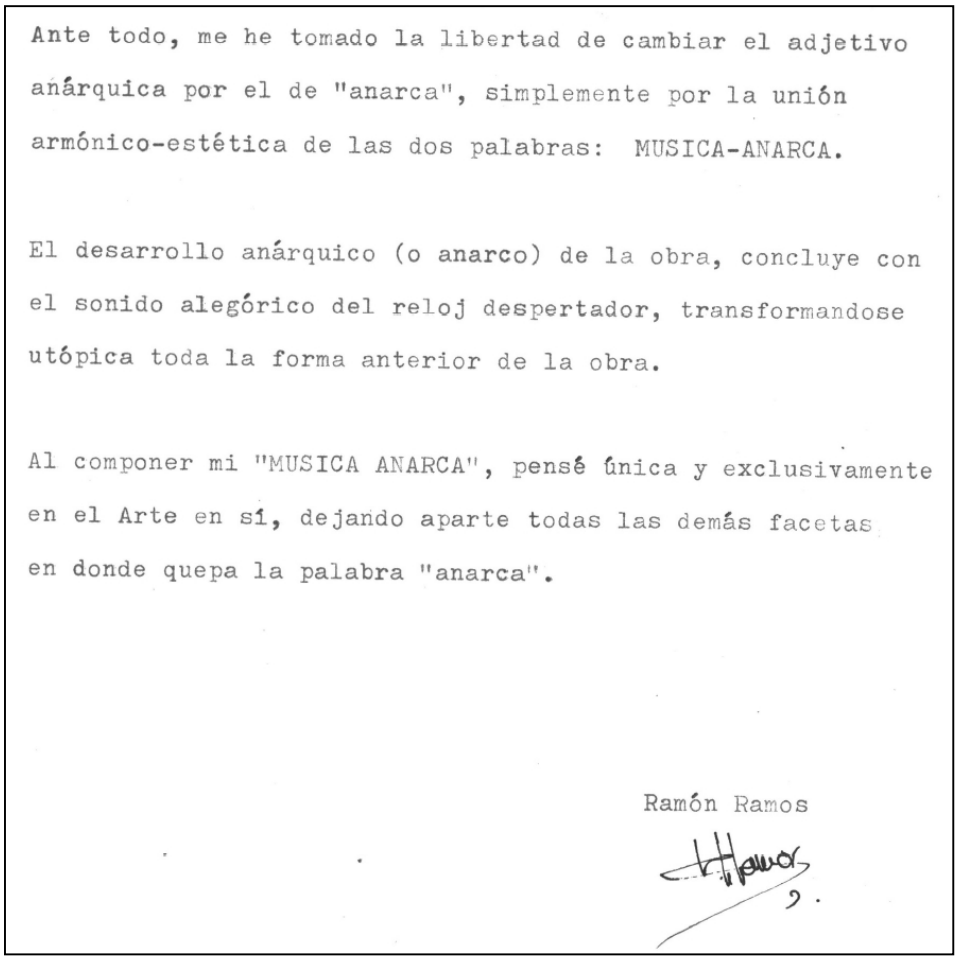
Formalmente la obra se estructura en cuatro Secciones principales adoptando una forma cuaternaria en la que **S.1** y **S.3** son expositivas de materiales distintos, y **S.2** y **S.4** suponen el desarrollo de sus respectivas anteriores (A-A'-B-B'), a lo que le sigue una última Sección de Coda final:

p.1,1-2.	**S.1 A**	**T.1**	**Canon**: antecedente cl.II, consecuente 1 cl.III, consecuente 2 cl.I. *Slap*, ruido de llaves, presión de labio, *aeolian sound*, etc… Exposición de la serie dodecafónica ***s*PS.1**$^{[O](1\text{-}12)}$ en los sonidos determinados.
p.1,3.		**T.2**	**Transición** (sin canon). *Glissando* sobre alturas libres. Textura granulada, puntillista. Densificación progresiva.
p.2,1-2.		**T.3**	**Canon**: antecedente cl.I, consecuente 1 cl.III, consecuente 2 cl.II. Notas vibradas. Cantar a través del tubo. Sonidos ordinarios alternados, en *crescendo* y en accelerando
p.2,3-p.3,1-2.	**S.2. A'**	**Recapitulación** y **desarrollo** libre, sin canon, con apariencia no organizad, de todos los elementos anteriores de **S.1**.	
p.3,2$^{negra=60}$-3.	**S.3. B**	Escritura compaseada tradicional (**negra=60**). **Canon** de ritmo libre y alturas según la ***s*PS.1**$^{[O](1\text{-}12)}$: antecedente cl.II, consecuente 1 cl.III, consecuente 2 cl.I.	
p.4.	**S.4. B'**	Combinación de escritura no compaseada y compaseada tradicional (**negra=60**). **Recapitulación** y **desarrollo** libre, sin canon, con apariencia no organizad, de todos los elementos anteriores de **S.3**.	
p.5.	**S.5 Coda final**	Coda Final: Basada en elementos de la **S.1** – **A**: Cantar a través del tubo. *Glissando* sobre alturas libres. *Aeolian sound*. Ruido de llaves.	

4.2.2.9. ***Música anarca*** (1977) [*H.O.* nº 10]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

Compuesta para orquesta de cámara, Ramón Ramos presenta así su obra en las notas incluidas en la partitura:



Ante todo, me he tomado la libertad de cambiar el adjetivo anárquica por el de "anarca", simplemente por la unión armónico-estética de las dos palabras: MUSICA-ANARCA.

El desarrollo anárquico (o anarco) de la obra, concluye con el sonido alegórico del reloj despertador, transformandose utópica toda la forma anterior de la obra.

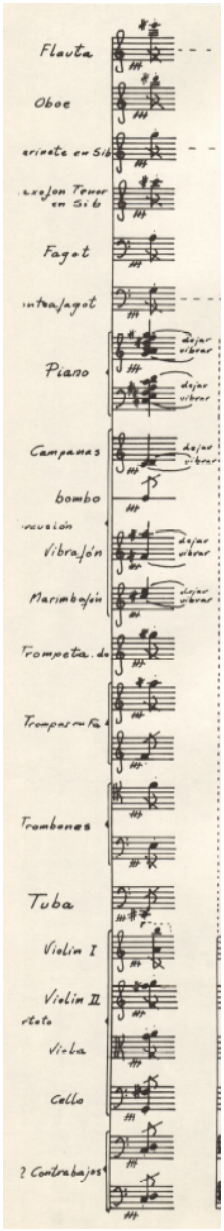
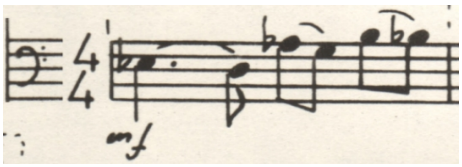
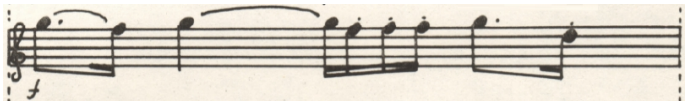
Al componer mi "MUSICA ANARCA", pensé única y exclusivamente en el Arte en sí, dejando aparte todas las demás facetas en donde quepa la palabra "anarca".

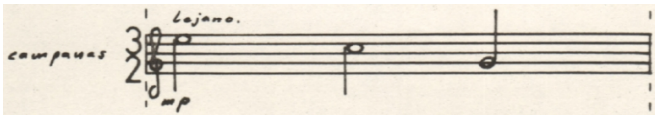
Ramón Ramos

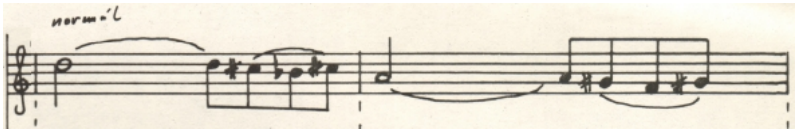
La obra se concibe, pues, desde la libertad estética, la creatividad intuitiva que atiende al simbolismo onírico utópico de la pieza en una suerte de música programática, descriptiva de una ensoñación espontánea, caótica y fantasiosa, situándose a su vez también al margen de procedimientos compositivos rígidos, en una atonalidad libre y en una estética expresionista, experimentalista, y hasta en cierto modo surrealista.

La escritura de la partitura combina por momentos la compaseada convencional con la no convencional expresada mediante una línea minutada, además de emplear una escritura gráfica para algunos recursos y pasajes concretos.

El sistema compositivo, como se ha apuntado es libre, y su discurso se basa en el desarrollo de gestos y motivos musicales concretos:

- ***ac*Ini.**: Acorde inicial. Acorde desplegado en el *tutti* orquestal, de duración concisa y contundente, en ***fff***. Se trata de un acorde dodecafónico que reúne el total cromático. .....:

- ***mo*Tb.**: Motivo rítmico-melódico hexafónico (de seis notas) de carácter melódico. Presentado por primera vez en la tuba (p.3) con una rítmica característica y con una interválica predominante de semitono:

- ***mo*Hr.**: Motivo de carácter más rítmico. Presentado por primera vez en la trompa (p.5,2):

- ***mo*Bell.**: Motivo de carácter simbólico, materializado en las campanas en forma de arpegio de un acorde tríada de Do Mayor. Presentado por primera vez en las campanas (p.9,15"):



- ***mo*2ªA.**: Motivo de carácter más interválico, caracterizado por la 2ª Aumentada. Presentado por primera vez en la flauta como segunda parte de su antecedente (p.15,3-4):

Todos estos motivos principales –y otros secundarios– son sometidos a lo largo de la obra a una permanente variación tanto melódica como rítmica: Cambios de aspecto mediante su inversión, retrogradación e inversión-retrógrada,

transportados, por aumentación y diminución rítmica, con extensión y disminución temática, fragmentaciones, y mutaciones libres de toda índole.

La obra se desenvuelve en varios tipos de texturas: Textura contrapuntística, formada por el uso del contrapunto motívico, el estilo imitativo y los cánones. Textura granular, formada por la percusión indeterminada y por sonidos concisos en el resto. Textura Bruitista, formada por sonidos distorsionados o no convencionales. Textura de punto (*staccatos* ***fff***) contra línea (sonidos tenidos ***mp***).

Armónicamente predominan los agregados atonales en forma de clusters diatónicos y cromáticos, llegando a aparecer acodes dodecafónicos.

Tímbricamente conviven el color ordinario instrumental con el Bruitismo sonoro mediante el empleo de diversas técnicas extendidas:

- Viento: Frullato. *Glissando*.
- Cuerda: Armónico artificial *gliss*; *col·legno battuto*; pizzicato Bartók;
- Percusión: Timbales *gliss* de pedal. Tam-tam frotado con varilla de metal. Alarma de un reloj despertador.
- Piano: Cuerdas frotadas con vaso de cristal.
- *Tutti*: *Parlato*, silbido, aplauso.

Formalmente la obra se estructura sin evidenciar su articulación ni su organización temática y motívica, aunque sí se pueden establecer Secciones que dependen del material empleado y de su uso. La forma resultante es libre:

Sección 1 - A:

T.1

p.1-p.2: **Introducción**. Presentación de la atmósfera. Inicia con acorde (***ac*Ini.**) *tutti* en ***fff***.

Textura de puntos contra líneas en forma de cluster diatónico de armónicos en cuerdas. *Diminuendo* y calderón.

T.2

p.3-p.5,1: Inicia con acorde (***ac*Ini.**) *tutti* en ***fff***. Presentación y desarrollo del ***mo*Tb.** de carácter melódico.

p.5,2-p.6: Presentación y desarrollo del nuevo motivo en la trompa (***mo*Hr.**) de carácter más rítmico.

A partir de aquí y hasta la p.6 se desarrollan amplia y libremente ambos motivos.

Sección 2 - B:

T.3

p.7-p.10,10": A modo de **introducción** de la **S.2**, recuerda a **T.1**. Inicia con el acorde (***ac*Ini.**) *tutti* en ***fff***. Bruitismo en percusión. Cluster diatónico de armónicos en cuerdas, ídem al de p.1. Aparece por primera vez el motivo de las campanas (***mo*Bell.**).

T.4

p.10 c. de 3/4 negra=112-p.12: Textura granular: percusión, pizzicatos, staccatos, *col·legno battuto*. Intensificación progresivo hasta el *tutti* orquestal en p.12. Especial interés en el desarrollo del ***mo*Bell.**.

T.5

p.13: Anillo en percusión, ***PP*** *crescendo* ***fff***.

p.14: Textura de puntos ***fff*** (*staccatos*) contra líneas ***mp*** (sonidos tenidas).

T.6

p.15-18,2: Densificación e intensificación progresiva.

Acompañamiento armónico en piano. Contrapunto, cánones:

- Antecedente melódico en flauta. Intervalo de 2ª Aumentada característico (***mo*2ª A.**). p.15,1.
- Consecuente 1 en violonchelo. p.15,3.
- Consecuente 2 en violín I y marimbáfono. p.16,2.
- El acompañamiento del piano se mimetiza en otros instrumentos.
- Consecuente 3 en contrafagot. p.16,4.
- Consecuente 4 en trombón 2º. p.17,3.

p.18,1-2: Clímax *tutti*.

p.18,3: Cluster de brazos en el piano. Súbita disipación instrumental.

p.18,4: Violonchelo ***mo*Tb.**. Violín ***mo*2ªA.** del Antecedente.

p.19,3 c. de 1/4: Súbito ***fff*** en *tutti* ***mo*Tb.**.

Calderón de 5" en silencio absoluto.

Sección 3 - C:

T.7

p.20-22: Textura Bruitista. *Parlato* ininteligible. Densificación progresiva de flauta solo en ***P*** al *tutti* ***fff***.

p.22-23: Textura Bruitista. Mutación tímbrica progresiva del *parlato* al silbando, empezando por la flauta hasta el *tutti* y *diminuendo al niente* perdiéndose.

Sección 4: *Coda Final* temática (A'+B'+C').

T.8

p.24-25: **Reexposición variada** de **T.2 (A')**: Inicia súbito con acorde (***ac*Ini.**) *tutti* en ***fff***. Desarrollo los motivos ***mo*Tb.** y ***mo*Hr.**.

T.9

p.26: Contrabajos ***mo*Tb.** y ***mo*2ªA.**.

Reexposición variada de **T.5 (B')**: Anillo contrabajos + percusión, ***PP*** *crescendo* ***fff***.

p.27: **Reexposición variada** de **T.7 (C')**: Súbito *tutti parlato* ***fff***.

p.28: Súbito *tutti* ***P***, mitad *parlato* mitad silbando. Motivo en campanas ***mo*Bell.**.

T.10

p.29: Súbito silencio y cluster ***PP*** diatónico de armónicos en cuerdas (**T.1**).

Súbito ***fff*** *tutti* con ***ac*Ini.**.

Súbito *Parlato* y aplaudiendo en ***fff***.

p.30: Súbito *tutti* solo aplaudiendo.

Súbito silencio *tutti* y campana de reloj despertador.

4.2.2.10. ***Parametros*** ([1978¿?]) [*H.O.* nº 11]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

Las notas a la interpretación presentes en la partitura explican la naturaleza de una obra que, compuesta para cuarteto de cuerda clásico, tiene en el grafismo de su escritura su mayor virtud. Traducidas del alemán, son las siguientes:

"La pieza consta de tres parámetros Altura (tono), el Timbre (timbre) e Intensidad (intensidad).
El modo de interpretar para los instrumentistas la representación gráfica es la siguiente: cada instrumento tiene un color específico.

primer Violín = rojo
segundo Violín = verde
Viola = azul
Violoncello = negro

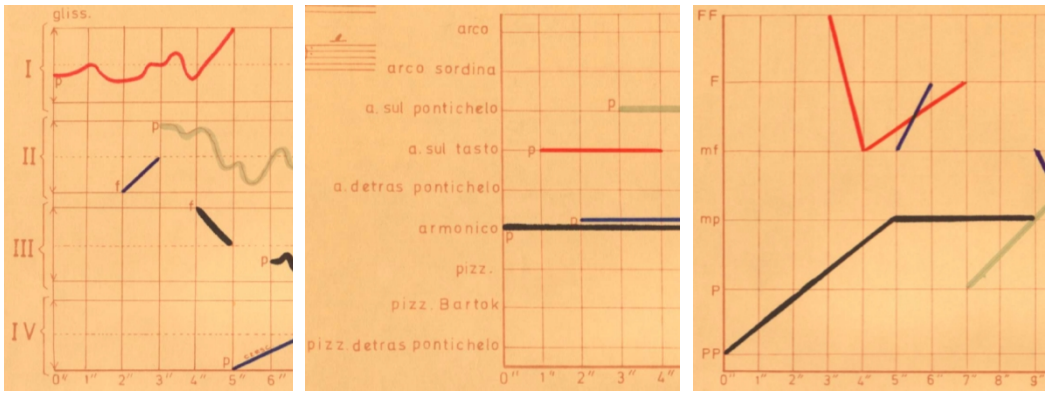
Los tres parámetros se representan en un sistema de coordenadas donde el eje de ordenadas es una función del tiempo (segundos) y la abscisa representa una función del volumen (pp, p, mp, mf, f, ff) o el color del sonido (arco, arco sordina, a. sul ponticello, a. sul tasto, a. detrás del ponticello, flageolette, pizz., pizz. Bartók, pizz. detrás del ponticello) o el registro de altura.
En los parámetros Timbre e Intensidad cada instrumento interpreta una nota preestablecida que se indica en la parte superior izquierda, junto al sistema de coordenadas. Para el parámetro de Altura, el eje de abscisas se divide en cuatro partes, que son designados por los números romanos I, II, III, IV y se relaciona con las cuatro cuerdas de instrumentos.
El orden de los tres parámetros es arbitraria."[323]

De este modo, cada movimiento (Parte, **P.**) de la obra centra su atención en un parámetro del sonido diferente en concreto, y a través de una escritura netamente gráfica se define abiertamente su desarrollo, lo que carga la obra de un importante

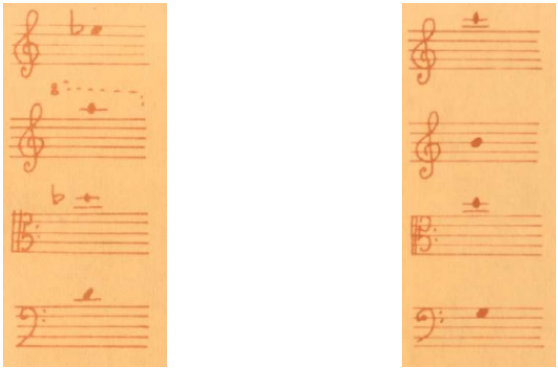
[323] Traducción del alemán de las notas a la interpretación de la partitura de ***Parametros*** ([1978¿?]) [*H.O.* nº 11], hallada en el fondo de archivo personal de Ramón Ramos.

factor de Indeterminismo y Aleatoriedad, al mismo tiempo que refleja la influencia de la música electrónica dada su especial concepción paramétrica sonora. Además, el orden de las Partes, con una duración de 60 segundos cada una, no está fijado, por lo que se trata de una obra de forma abierta.

Inicio **P.** Altura: Inicio **P.** Timbre: Inicio **P.** Intensidad:



La armonía indicada en las P. Timbre e Intensidad son agregados atonales libres:

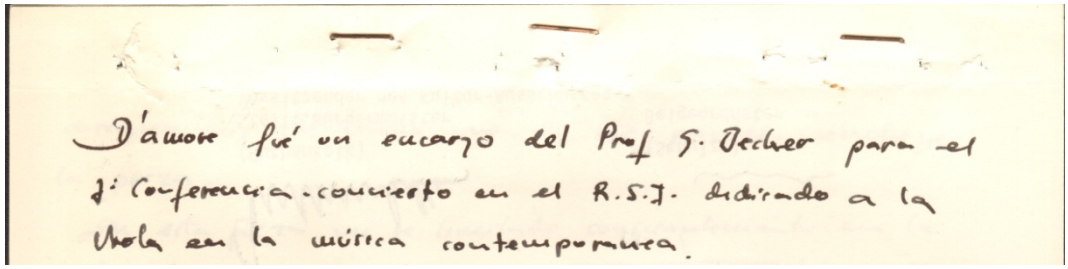
Armonía de **P.** Timbre: Armonía de **P.** Intensidad:

4.2.2.11. ***D'Amore*** (1978) [*H.O.* nº 12]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

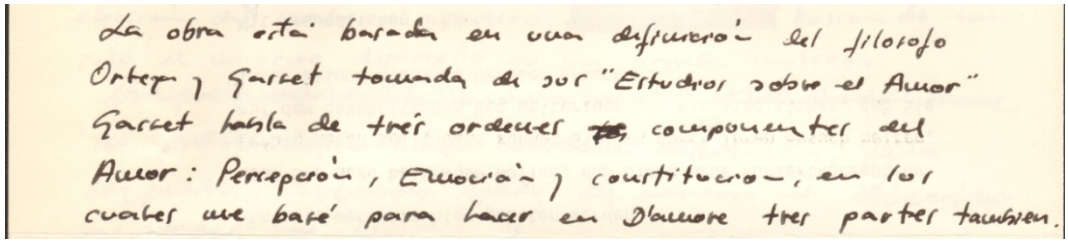
Gracias a las investigaciones llevadas a cabo durante la presente Tesis Doctoral, concretamente en la profunda revisión del fondo de archivo personal del propio Ramón Ramos, ha sido posible recuperar una serie de documentos y borradores relacionados directamente con su obra para viola sola ***D'Amore*** (1978) [*H.O.* nº 12], donde explica el origen, las circunstancias y el procedimiento compositivo en

rasgos generales de la presente obra. Dada la fantástica oportunidad que nos brinda el hallazgo de este documento analítico, me parece inmejorable que sea el propio compositor el que de las claves sobre su propia obra a través de estos apuntes, que suponen un interesantísimo testimonio directo del propio compositor:

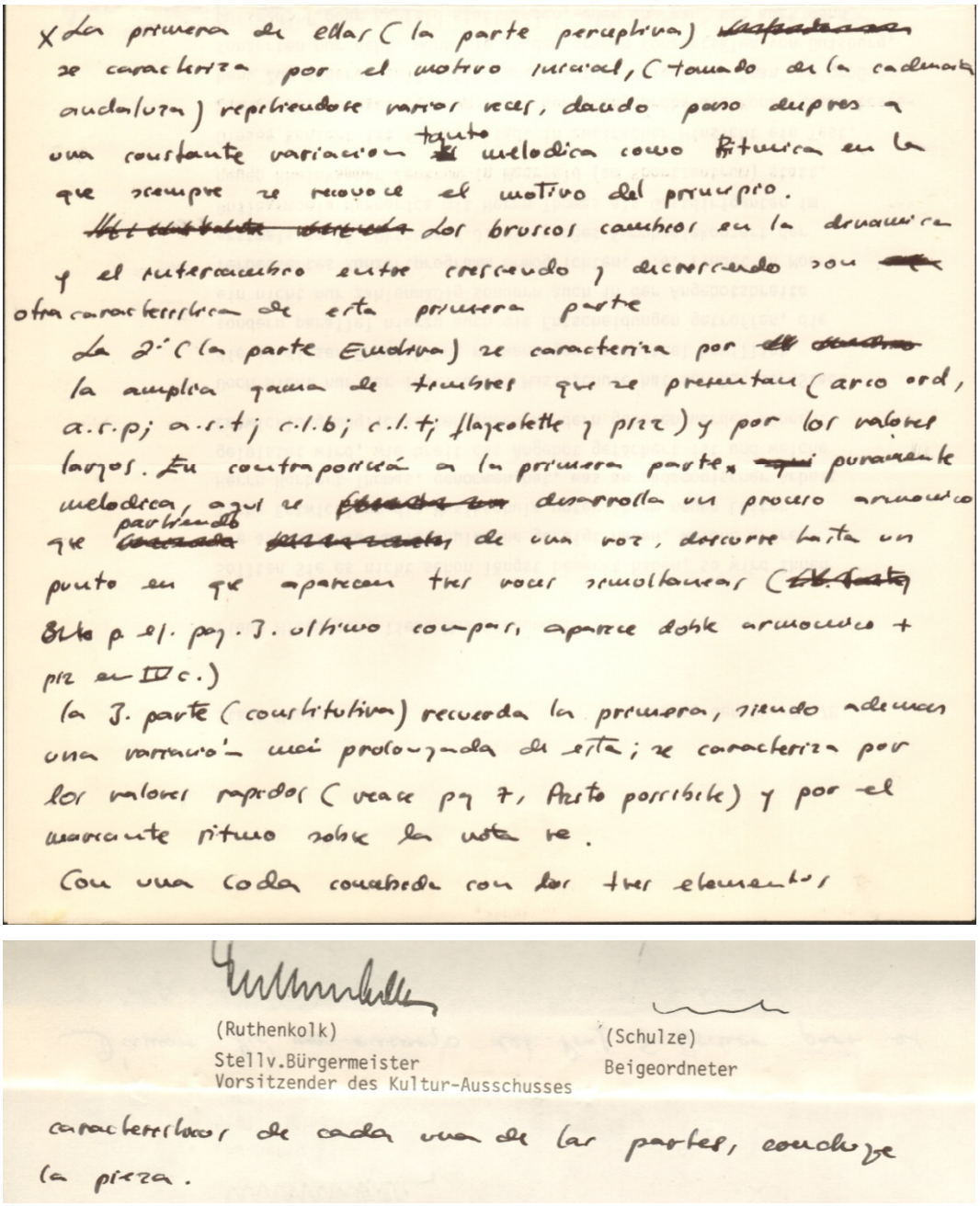
Sobre el origen y circunstancias de su composición:


D'amore fué un encargo del Prof J. Decker para el 3º Conferencia-concierto en el R.S.I. dedicado a la Viola en la música contemporanea.

Sobre su fuente de inspiración:


La obra está basada en una disertación del filósofo Ortega y Gasset tomada de sus "Estudios sobre el Amor" Gasset habla de tres ordenes ~~de~~ componentes del Amor: Percepción, Emoción y constitución, en los cuales me basé para hacer en D'amore tres partes también.

Sobre la estructura de la obra y el uso en ella del material motívico precompositivo:



x La primera de ellas (la parte perceptiva) ~~[illegible]~~ se caracteriza por el motivo inicial, (tomado de la cadencia andaluza) repitiéndose varias veces, dando paso después a una constante variación ~~[illegible]~~ tanto melódica como rítmica en la que siempre se reconoce el motivo del principio.
~~[illegible]~~ Los bruscos cambios en la dinámica y el intercambio entre creciendo y decreciendo son ~~[illegible]~~ otra característica de esta primera parte
La 2ª (la parte Evolutiva) se caracteriza por ~~[illegible]~~ la amplia gama de timbres que se presentan (arco ord, a.s.p; a.s.t; c.l.b; c.l.t; flageolette y pizz) y por los valores largos. En contraposición a la primera parte, ~~[illegible]~~ puramente melódica, aquí se ~~[illegible]~~ desarrolla un proceso armónico que ~~[illegible]~~ partiendo de una voz, discurre hasta un punto en que aparecen tres voces simultáneas (~~[illegible]~~ Esto p. ej. pag. 3. último compás, aparece doble armónico + pizz en III c.)
La 3. parte (constitutiva) recuerda la primera, siendo además una variación más prolongada de ésta; se caracteriza por los valores rapidos (véase pg 7, Presto possibile) y por el marcante ritmo sobre la nota re.
Con una coda concebida con los tres elementos

(Ruthenkolk)
Stellv.Bürgermeister
Vorsitzender des Kultur-Ausschusses

(Schulze)
Beigeordneter

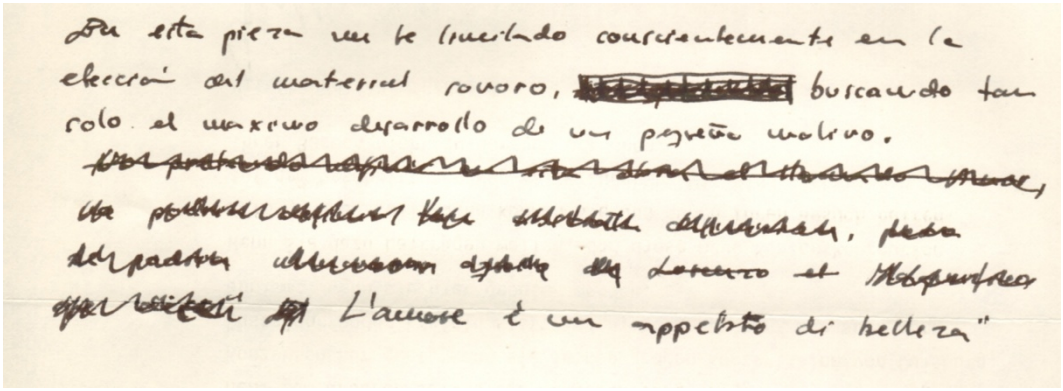
característicos de cada una de las partes, concluye la pieza.

En referencia a la estructura formal de la obra, considerando atentamente lo escrito por el propio autor, se establece una forma Ternaria recapitulada, que se puede ubicar precisamente en la partitura:

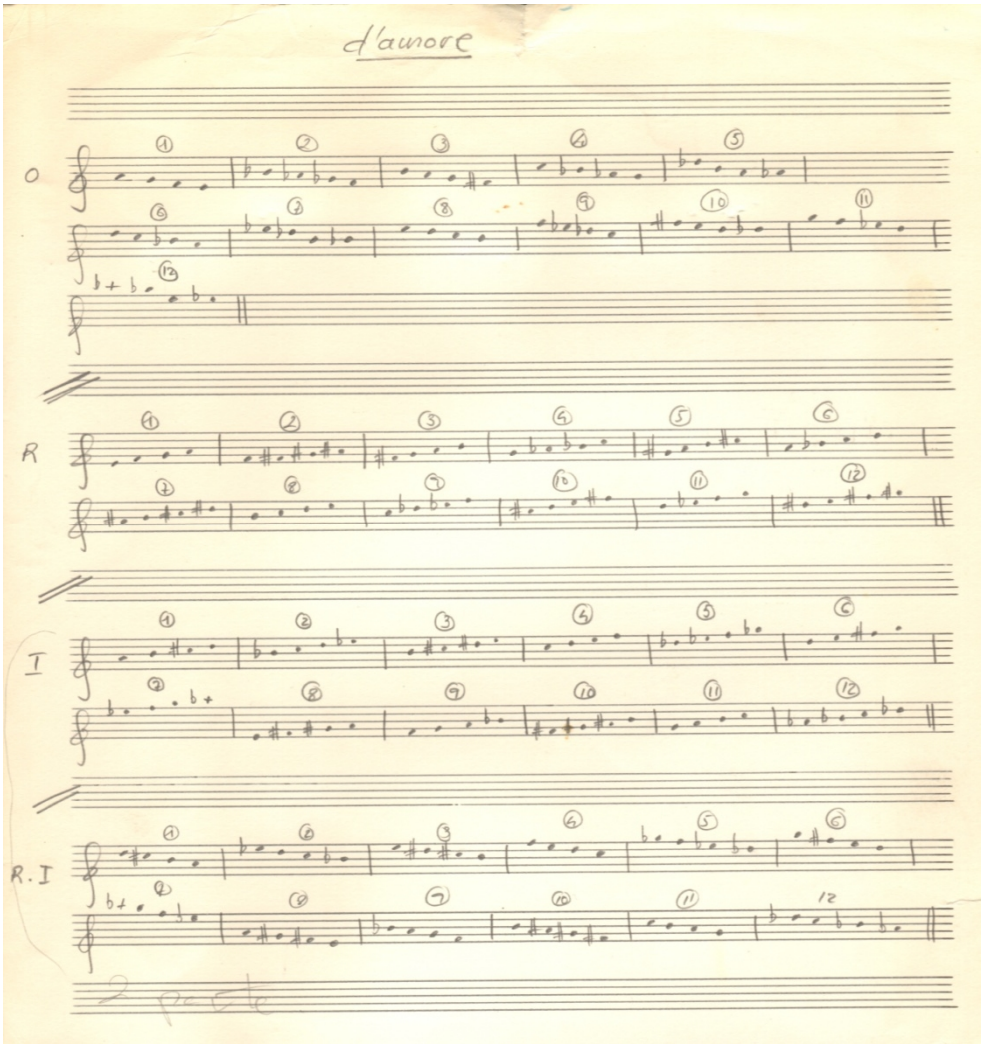
Obras de la etapa ***Düsseldorf nº2*** (1975-1983).

Secciones	**S.1**	**S.2**	**S.3**	**S.4**
Función estructural	**A**	**B**	**A'**	**Coda final**
Simbolismo temático	**Percepción**	**Emoción**	**Constitución**	
Elementos protagonistas	Presentación del motivo ("cadencia andaluza") y su desarrollo. Valores rápidos. Melódico.	Amplia gama tímbrica. Valores largos Armónico.	Recapitulación variada, más profunda, de la **S.1** – **A**. Valores rápidos. Melódico. Centro tonal de Re.	Coda final temática, basada en los elementos más característicos de la obra.
Compases	c.1	c.34	c.66	c.^{anacrusa}82-138 Fin

Y sobre la concisión del material precompositivo (motivo principal):



El breve motivo principal, a través de su transposición, inversión, retrogradación e inversión-retrógrada, conforma el siguiente complejo motívico como material para la composición de la obra:



4.2.2.12. ***Leggiero*** (1978) [*H.O.* nº 14]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

La obra es objeto de un interesante análisis musical en el trabajo de investigación de José Miguel Fayos (2006: 13-30).

La obra se concibe como un concierto de cámara para violonchelo y pequeña orquesta, en el que el violonchelo se alza en relieve y asume nítidamente el papel protagonista y se distingue dinámica y motívicamente de la orquesta, que asume el papel de acompañamiento.

La obra se desenvuelve en una atmósfera de fondo ligera y volátil cuyos márgenes de principio y fin son sutilmente difuminados, con un inicio "*quasi imperettibile*" y un cierre en "*perdendosi*". Sobre esta atmósfera etérea el papel del violonchelo se presenta totalmente contrastante, exhibiéndose de modo vehemente en un ***ffff*** "*con tutta la forza possibile sempre*". Este contraste tan acusado de caracteres establece un diálogo entre solista y acompañamiento.

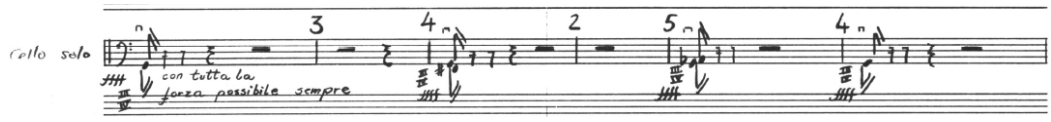
A nivel compositivo la obra no responde a un sistema definido y rígido, ni dodecafónico ni serial, para desenvolverse en una atonalidad libre basada en otros parámetros de uso sí programado como la armonía y la textura.
El discurso de la obra se plantea en el acompañamiento en forma de *crescendo*, pero no dinámico sino armónico, en el que se parte de un unísono sobre el Re, que se establece como centro tonal principal de la obra, y que progresivamente se va complejizando incrementando su riqueza armónica hasta alcanzar un cluster atonal dodecafónico, que, más que bajo el concepto de dodecafonismo, se entiende como un cluster del completo cromático (c.43).
Las texturas en las que se desenvuelve el acompañamiento adquieren distintas formas:

- Texturas estáticas mediante el sostén prolongado de armonías sin apenas movimiento (c.1-11, c.133-137).
- Textura puntillista que se presenta en forma de notas cortas de carácter aislado (c.83-90 fg., tbn., fl., cl., ap.).
- Texturas de micropolifonía en las que un agregado armónico es desarrollado mediante la superposición conglomerada de líneas individuales contrapuntísticas en movimiento, que puede estar compuesto por pocas voces (c.27-28 va., vc. *tutti* y cb.; c.109 fl., ob. y cl. bajo), por el *tutti* instrumental (c.42-43), en fragmentos más largos (c.39-43, c.53-60), o concentrado en detalles de unos pocos tiempos (c.65-66, c.72-73, c.76, c.122-123, c.124). A esta textura se le ofrece una especial atención en la obra, provocando que la armonía se genere a partir de esta textura mediante la superposición de líneas. El recurso inspirado por el concepto de micropolifonía presente en la música de György Ligeti (1923-2006), figura

que causó un importante impacto en Ramón Ramos en esta época de formación y de descubrimiento de nuevas músicas.

- Y texturas complejas formadas por la superposición de diferentes tipos de texturas (c.39-41 estática y micropolifónica; c.45-60 estática y micropolifónica; c.82-90 estática y puntillista; c.92-98 estática, puntillista y micropolifónica).

Por su lado, el violonchelo, que soporta el peso principal de la obra como solista, construye su intervención en una línea –a veces más puntillista, a veces más melódica– cuya constitución va enriqueciéndose progresivamente a partir de la variación y desarrollo motívico libre de sus células iniciales, en forma de fuerte y escueto ataque sobre un solo Sol, que posteriormente deriva y se asienta sobre un Re:



El progresivo desarrollo de estos motivos iniciales giran principalmente en torno a la nota Re, a partir de la cual extiende atonalmente su discurso, cada vez más amplio y alejado de esta nota, pero a la que de modo concéntrico siempre termina por regresar, contribuyendo a hacer sentir la nota Re en la obra como punto de referencia auditivo y centro tonal principal, pese al predominante contexto claramente atonal.

Formalmente la obra se organiza en siete Secciones principales que, dada la aparición y organización de los motivos temáticos, forman una estructura, salvando las distancias con la forma clásica, similar a la de un Rondó, con introducción inicial y coda final, en la que el motivo temático principal es reexpuesto recurrentemente, sometido a complejas variaciones, tras períodos de desarrollo libre del material. Tratándose esta pieza de un concierto de cámara, es interesante observar que el Rondó es una de las formas clásicas habituales de los últimos tiempos de los conciertos clásicos:

Obras de la etapa ***Düsseldorf nº2*** (1975-1983).

Secciones	**S.1**	**S.2**	**S.3**
Función estructural	Introducción	**A** Exposición - Desarrollo	**B** Desarrollo
Elementos protagonistas	Celesta y arpa solos	Motivo en Cello (Sol – Re)	Diálogo Cello y orquesta
Planteamiento armónico y centro tonal	Re unísono	de Re unísono a cluster dodecafónico	Re Cello vs clusters-micropolifonía orquesta
Compases	c.1-11	c.12-60	c.61-78

S.4	**S.5**	**S.6**	**S.7**
A' Reexposición - Desarrollo	**C** *Quasi cadenza* y transición	**A''** Reexposición - Desarrollo	Coda
Motivo en Cello (Re)	Fermata Cello solo	Motivo en Cello (Sol – Re)	Celesta sola
de Re unísono a cluster	Sobre Sol y Re	Motivo en Cello vs texturas varias, a cluster dodecafónico	de cluster a Re unísono
c.79-101	*Senza misura*–c.117	c.118-132	c.133-137

La primera Sección (**S.1**) sirve de Introducción, está protagonizada en solitario por la celesta y el arpa, que presentan en un *quasi imperettibile* inicial el Re al unísono, centro tonal principal de la obra.

La segunda Sección (**S.2**) está protagonizada por la incorporación, inicialmente en solitario, del violonchelo solista, que, a modo de lo que equivaldría al Estribillo, inicia su discurso presentando el motivo principal, primero sobre el Sol y luego se estabiliza sobre el Re, para posteriormente desarrollar ampliamente el motivo. Por su parte, los instrumentos de la orquesta se van incorporando paulatinamente, partiendo de un Re unísono hasta alcanzar un cluster dodecafónico con el *tutti* instrumental coincidiendo con el final de la Sección.

La tercera Sección (**S.3**) es un desarrollo libre basado principalmente en el motivo temático, y supone, salvando las distancias con la forma clásica, la primera Copla o Estrofa de la forma Rondó.

La cuarta Sección (**S.4**) está protagonizada inicialmente en solitario por el violonchelo solista, que, de modo similar a la **S.2**, inicia su discurso a modo de Estribillo variado presentando el motivo principal directamente en Re, para posteriormente desarrollarlo. Y también del mismo modo que en **S.2**, por su parte, los instrumentos de la orquesta se van incorporando paulatinamente, partiendo de un Re unísono que evoluciona armónicamente hasta alcanzar otro agregado en forma de cluster coincidiendo con el final de la Sección.

La quinta Sección (**S.5**) es otro desarrollo libre que supone la segunda Copla o Estrofa, esta vez en forma de "*Quasi cadenza. Senza misura*", sección habitual del concierto clásico en la que el solista despliega su fermata, también aquí, como en los conciertos clásicos, temática, basada principalmente en el motivo temático y en los centros tonales de Sol y el principal de Re.

Tras la *cadenza*, con la vuelta al *tempo primo*, se abre un segmento de transición hasta la reexposición del motivo principal por parte del violonchelo.

La sexta Sección (**S.6**), a modo de último Estribillo, enlazado a la transición previa y considerablemente variado, está protagonizado por la presentación del motivo principal en el violonchelo, ahora de modo similar a **S.2**, primero sobre el Sol y luego estabilizándose sobre el Re, para posteriormente desarrollarlo. Por su parte, el acompañamiento presenta diversas texturas, estática, en micropolifonías y cerrando la Sección con un puntillista acorde.

Y la última Sección (**S.7**) realiza la función de Coda, cerrando la obra de modo muy similar a como fue abierta en la Introducción (**S.1**), protagonizada ahora en solitario por la celesta, y evolucionando en su discurso armónico de un acorde cluster a un Re unísono final, centro tonal principal de la obra y nota con la que daba inicio, difuminándose en un *perdendosi* final.

4.2.2.13. ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 16] (ANÁLISIS DESTACADO):

Esta obra se ha seleccionado especialmente para ilustrar la presente etapa artística a través de su análisis exhaustivo y en profundidad, siguiendo el diseño para los *Análisis destacados* establecido en el anterior apartado *4.1.5. Diseño y herramientas comunes adoptadas para la exposición de los análisis.*

-1º. JUSTIFICACIÓN:

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, 2012c). La obra es siempre especialmente citada en las diversas publicaciones del musicólogo valenciano Josep Ruvira: *Compositores contemporáneos valencianos* (1978), *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 hace imprescindible aquí 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."[324], 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*** se selecciona aquí 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 arrojará 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*, 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 *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.

---

[324] 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. Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000*, de la presente Tesis Doctoral.

-2º. CONTORNOS de ***PAS ENCORE***:

2.1. La obra y su contexto vital:

La obra, compuesta entre el 23 de octubre de 1978 y el 16 de febrero de 1979 en Düsseldorf se encuadra en su etapa artística *Düsseldorf (Alemania) (1972-1983)*: *2. Robert-Schumann-Institut (1975-1983)*, y surge en el marco de su período de formación académica musical en Alemania. La obra se estrenó el domingo 2 de noviembre en la *Neanderkirche* [Iglesia evangelista] de Düsseldorf, en el Ciclo de música contemporánea *"Drei mal neu"* interpretado por el cuarteto de cuerda del *Ensemble Rheinische Bach-Collegium*.

Sobre las obra y sus circunstancias vitales pueden consultarse más detalles a través de los datos pertinentemente recogidos para la presente Tesis Doctoral en la biografía del autor, en el Capítulo 1, y en la ficha de la obra del catálogo, en el Capítulo 2.

2.2. 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."[325]

Ya que es una suerte para la presente Tesis Doctoral poder contar con el testimonio directo del compositor, dejemos que sea el propio Ramón Ramos el que lo explique, rescatando sus palabras sobre el origen y la temática de ***Pas encore*** pronunciadas en 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"*:

> "[…] 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 alemán[326], 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

[325] 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. Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000*, de la presente Tesis Doctoral.

[326] Carl Gustav Jung (1875-1961). En realidad es suizo.

> 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, 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 alemán[327] Carl Gustav Jung extraída de su libro "Froine Erinnerungen und Gedanken"[328], eh! perdón! "Sueños, recuerdos y pensamientos"[329]. 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.”[330]

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

> “Ciertamente la muerte es una terrible brutalidad —no hay que dejarse engañar acerca de esto— no sólo como acontecimiento físico, sino mucho

---

[327] *Ídem.*
[328] Se refiere al libro *"Erinnerungen Träume Gedanken"*.
[329] La traducción registrada del libro al español es *"*Recuerdos, sueños, pensamientos*"*.
[330] 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. Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000*, de la presente Tesis Doctoral.

> 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].

-3º. PARTITURA de ***PAS ENCORE***:

3.1. **Pre-composición** - Planteamiento y materiales:

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

3.1.1 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 tradiciones, 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).

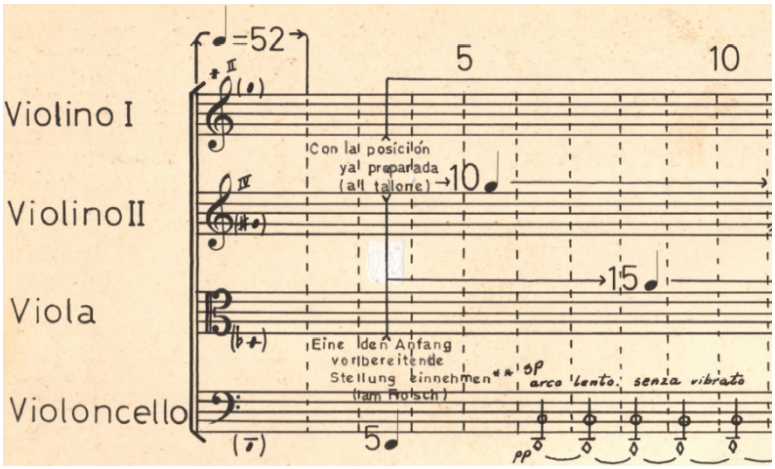
Lo que hace de esta formación –consciente de ello el autor– el vehículo ideal para la honda carga dramática y emocional de la obra de Ramón Ramos.

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.

3.1.2. Materiales precompositivos:

-Escritura:

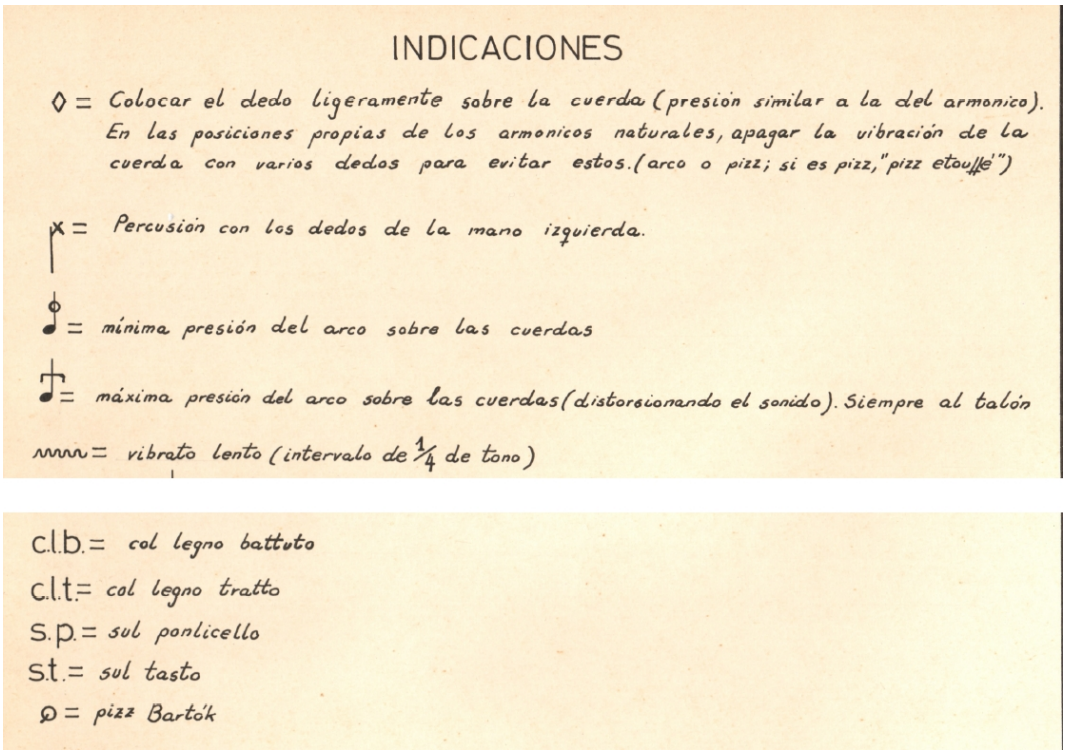
El compositor opta para la obra por una escritura no compaseada tradicionalmente. Las líneas divisorias discontinuas suponen una guía para facilitar tanto la lectura de cada intérprete como la coordinación entre estos,

comprendiendo regularmente el valor de **negra=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.

-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 un 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:



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

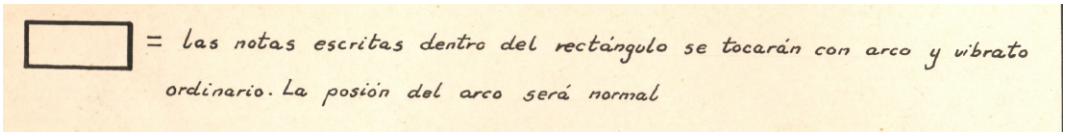
> "La estructura de ***Pas encore*** eh…, ahí utilizo dos eh… sonidos, utilizo una… un sonido que es, lo que yo denominé entonces como sonido roto, y es… pues es una brutalidad, es el… el tomar el arco con la mano derecha y hacer sobre el instrumento convencional, violín, violonchelo, una máxima presión que suena… suena terrible, suena brutal, suena muy fuerte, ¿no?. "[331]

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 ordinario, se

[331] 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. Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000*, de la presente Tesis Doctoral.

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.



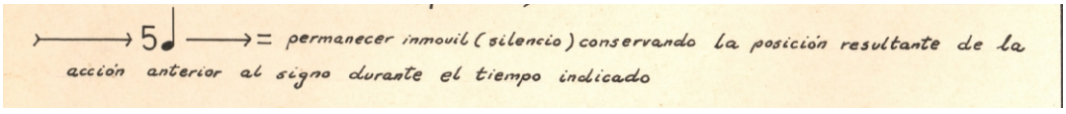
Los diferentes timbres antagónicos no son empleados con una intención exploratoria o como un juego experimental sonoro, sino que tienen un fin expresivo, metafórico, espiritual y poético, encontrando su empleo origen y justificación en su estrecha asociación con la simbología. Así pues, la tímbrica sostiene 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 simultaneo por el *tutti* instrumental, lo que constituye un frío sonoro de una gran carga dramática.

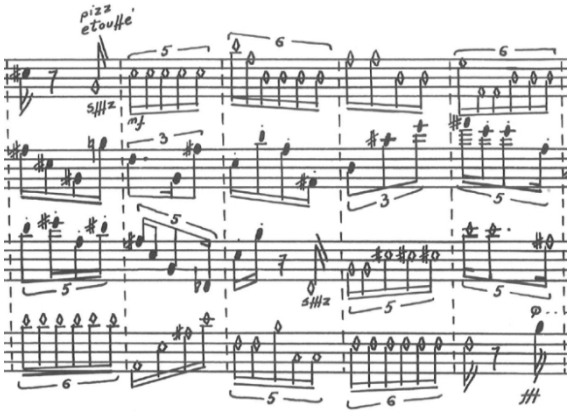
Además, al dramatismo del silencio en el plano auditivo, Ramón Ramos adjunta un gesto de teatralidad visual, consistente en solicitar que los intérpretes congelen su gesto y se mantengan totalmente inmóviles durante el silencio, lo que aumenta el impacto dramático del gesto elevándolo también al plano 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 simultanea 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.



-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 (***co*I.**) 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 ***co*I.** son:

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

Y su uso puede desarrollarse en diferentes expresiones prácticas:

COMPLEJO INTERVÁLICO (*co*I.)		
Relación interválica básica	**Expresiones prácticas** (intervalos simples)	**Nº de semitonos** (en base 12)
Semitono/cromatismo	*Semitono diatónico* *Semitono cromático* *8ª Aumentada*	**1**
	7ª Mayor *8ª Disminuida*	**11**
Intervalo **Justo**	*4ª Justa*	**5**
	5ª Justa	**7**
Tritono	*4ª Aumentada* *5ª Disminuida*	**6**

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 ***co*I.** 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**: ***s*I.**).
- Verticalizada, superponiendo intervalos para la formación de agregados armónicos (complejo de **acordes interválicos**: ***ac*I.**)
- Constructivamente, diseñando la interválica en los procedimientos contrapuntísticos.

En cuanto a la aplicación del ***co*I.** en la construcción horizontal melódica, Ramón Ramos construye una **serie interválica** de 22 componentes (***s*I.$^{(1\text{-}22)}$**) derivada de la serialización, o sea, del establecimiento de una ordenación-organización concreta de los componentes del ***co*I.**, que se expresa a continuación a través del número de sus semitonos:

***s*I.$^{(1\text{-}22)}$=**

1	*2*	*3*	*4*	*5*	*6*	*7*	*8*	*9*	*10*	*11*
6	**11**	**6**	**11**	**5**	**7**	**6**	**6**	**6**	**11**	**7**

12	*13*	*14*	*15*	*16*	*17*	*18*	*19*	*20*	*21*	*22*
6	**5**	**7**	**11**	**5**	**11**	**6**	**11**	**5**	**5**	**11**

Esta ***s*I.$^{(1\text{-}22)}$** será utilizada con cierta recurrencia en la obra, pero sin desempeñar un protagonismo absoluto y sin llegar a convertirse en un tema principal, ya que no estamos ante una obra serial, y su utilización será llevada a cabo como un recurso particular más.

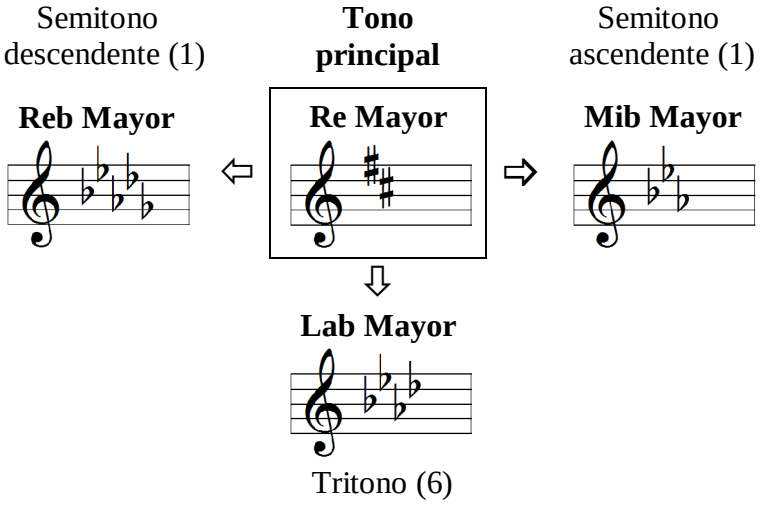
-Atonalidad-tonalidad:

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** (***co*I.**) 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: Lab Mayor, al tritono de Re Mayor; y Mib Mayor y Reb Mayor, respectivamente semitonos ascendente y descendente respecto al tono principal de Re Mayor. Es curioso observar también aquí la influencia del ***co*I.** 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.



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-roto, 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.

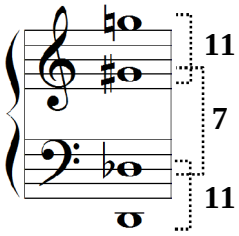
-Complejo acordístico:

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.

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

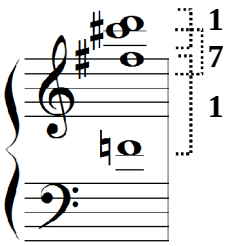
–Acorde compuesto por la superposición interválica 11–7–11 del ***co*I.**, y que además se genera sobre Re, centro tonal principal de la obra:

***ac*I.Re$_{(11\text{-}7\text{-}11)}$**

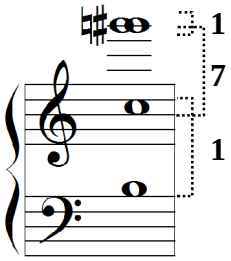


–Acorde compuesto por la superposición interválica 1–7–1 del ***co*I.**, que aparece con recurrencia en la obra generado sobre Fa como fundamental principal, y que se transporta sobre otras alturas como acordes de 2º orden= Si (al tritono) y Mi (al semitono):

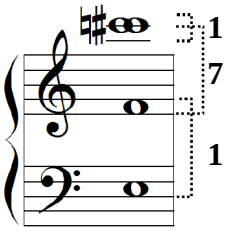
***ac*I.Fa$_{(1\text{-}7\text{-}1)}$**



-al tritono:
***ac*I.Si$_{(1\text{-}7\text{-}1)}$**

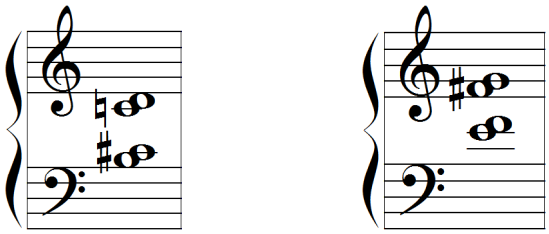


-al semitono:
***ac*I.Mi$_{(1\text{-}7\text{-}1)}$**



Por otro lado, encontramos los **acordes cluster** (***ac*.clst.**) surgidos principalmente por la superposición de semitonos (intervalo del ***co*I.= 1**), y generados principalmente sobre las notas Si y Mi, también respectivamente tritono y semitono del acorde principal ***ac*I.Fa$_{(1\text{-}7\text{-}}{}^{1)}$**:

***ac*.clst.Si$_{(1\text{-}1\text{-}}{}^{1)}$** ***ac*.clst.Mi$_{(1\text{-}1\text{-}}{}^{1)}$**



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:	Ámbito de la Tónica:
Séptima disminuida **VII^{7}**	-Desvirtuados:
Séptima de Dominante **V$^{7}_{+}$**	**I^{5}** con 2ª añadida
	I^{5} con 6ª añadida
Ámbito de la Subdominante:	**I^{5}** con sensible $^{+7}$ añadida
Dominante de la Dominante	**I^{5}** con 4ª sustituyendo 3ª
como 7ª disminuida **D$^{(VII7)}$**	-Ordinario:
6ª aumentada alemana	**I^{5}**

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

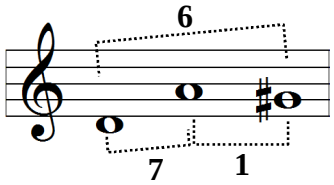
Ámbito de la Dominante:	Ámbito de la Tónica:
Séptima de Dominante **V$^{7}_{+}$**	**I^{5}**

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

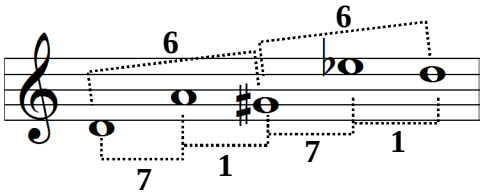
Ámbito de la Dominante:	Ámbito de la Tónica:
Séptima de Dominante **V$^{7}_{+}$**	**I^{5}**

-Motivos temáticos:

El motivo principal (***mo*Pral.**) de la obra se construye en estrecha relación interválica con el ***co*I.**, a partir de cuya concatenación y engranaje de componentes se origina su célula básica, ***mo*Pral.**[c.básica]:

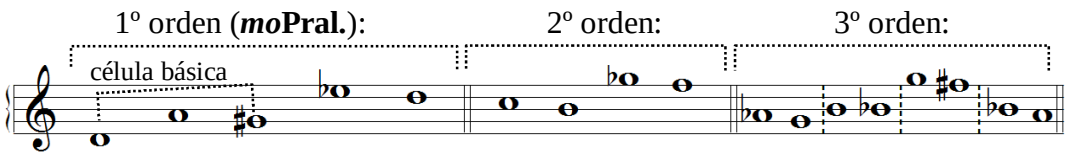


La ampliación de esta célula básica, mediante la concatenación de dos de ellas, da origen al motivo principal: ***mo*Pral.**:



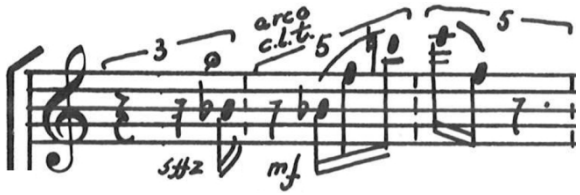
Este motivo principal, aunque aparece ampliamente expuesto y desarrollado en tímbrica distorsionada, protagoniza en forma melódica la tímbrica pura de sonido ordinario, a la que está especialmente asociado.

Y la ampliación del ***mo*Pral.**, mediante la disposición concatenada de nuevas células básicas originales o mutadas, proporciona el complejo motívico completo (***co/mo*Pral.**), 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 ***mo*Pral.**; 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:



El ***mo*Pral.** y su complejo motívico (***co/mo*Pral.**) 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 motívico 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 (***mo*Trans.**), compuesto también en relación al ***co*I.**, 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**):

***co*I.**: **7 6 5 11**

3.2. **Composición** - Estructura formal y realización:

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

3.2.1. 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: ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 16]

Nº c.	Secciones	Tramos	Fases	Bloques
1	**1**$^{(271c.)}$ INTRODUCCIÓN, EXPOSICIÓN y DESARROLLO de MATERIALES. ATONALIDAD interválica (***co*I.**).			
		1$^{(69c.)}$ INTRODUCCIÓN y EXPOSICIÓN del material: ***co*I.** y su ***s*I**, ***ac*I.**; presentación de las tímbricas.		
			1$^{(69c.)}$ Exposición materiales (establece estructura).	
				1$^{(56c.)}$ Silencio | Canon ***s*I. / *ac*I.Re**$^{(11\text{-}7\text{-}11)}$ | ***ac*I.Fa**$^{(1\text{-}7\text{-}1)}$.
57				**2**$^{(13c.)}$ Silencio | ***ac*I.**. | silencio.
70		**2**$^{(69c.)}$ 1º DESARROLLO.		
			2$^{(31c.)}$ Ídem estructura **F.1**.	
				3$^{(18c.)}$ Canon ***co*.I.** | ***ac*I.**.
88				**4**$^{(13c.)}$ Silencio | ***ac*I.** | silencio.
101			**3**$^{(38c.)}$ Ídem estructura **F.1**.	
				5$^{(19c.)}$ Canon ***co*I.** | ***ac*I.**.
120				**6**$^{(19c.)}$ Silencio | ***ac*I.** *gliss.* | silencio | + ***codetta***: ***ac*I.** | silencio.
139		**3**$^{(80c.)}$ 2º DESARROLLO.		
			4$^{(48c.)}$ Desarrollo inspirado en **F.1**= **B.1** – ampliación – **B.2**.	
				7$^{(15c.)}$ (**Reexp. B.1** variada-comprimida): Silencio | ***s*I.** | ***ac*I.**.
154				**8**$^{(22c.)}$ (Ampliación): Discurso libre ***co*I.**. Anticipa motivo de la transición: ***mo*Trans.**.
176				**9**$^{(11c.)}$ (**Reexp. B.2** variada-comprimida): Silencio | ***ac*I.**. | silencio.

187			**5**$^{(32c.)}$ Desarrollo en discursos libres sobre el ***co*I.**. Evolución tímbrica de arco a pizzicato.	
				10$^{(22c.)}$ Discurso libre sobre ***co*I.**. Tímbrica de arco.
202 inicio solapado.				**11**$^{(\sim 17c.)}$ Discurso libre: ***co*I.**. Tímbrica de pizzicato. Silencio.
219		**4**$^{(53c.)}$ TRANSICIÓN.		
			6$^{(53c.)}$ Transición. Motivo transición.	
				12$^{(11c.)}$ Introducción.
231				**13**$^{(22c.)}$ Motivos de transición: ***mo*Trans.**.
252				**14**$^{(20c.)}$ (**Reexp. B.6** variada-comprimida): Silencio | ***ac*.clst.** *gliss.* | silencio | + ***codetta***: ***ac*.clst.** | silencio.
272	**2**$^{(135c.)}$ EXPOSICIÓN y DESARROLLO del ***mo*Pral.**. INSINUACIÓN de CENTRO TONAL en Re.			
		5$^{(79c.)}$ EXPOSICIÓN: ***mo*Pral.**. Centro tonal sugerido en Re. ***ac*.clst.**.		
			7$^{(47c.)}$ ***mo*Pral.**. Cadencias en Re y ***ac*.clst.**.	
				15$^{(20c.)}$ Canon ***mo*Pral.**. Re centro tonal.
292				**16**$^{(27c.)}$ Canon: Evolución armónica | ***ac*.clst.** | Proceso cadencial velado sobre Re.
319			**8**$^{(32c.)}$ Texturas armónicas.	
				17$^{(17c.)}$ Textura armónica evolutiva.
336				**18**$^{(15c.)}$ Reposo armónico, silencios.
351		**6**$^{(56c.)}$ DESARROLLO: ***mo*Pral.** reexposición variada. ***ac*.clst.**. Centro tonal sugerido entre Re y Lab (tritono).		
			9$^{(29c.)}$ ***ac*.clst.**. Ámbito tonal de Re M. ***mo*Pral.**.	
				19$^{(12c.)}$ Textura armónica: ***ac*.clst.**.
363				**20**$^{(17c.)}$ Evolución armónica: ***ac*.clst.**, cadencias veladas sobre Re M. Canon ***mo*Pral.**: reexposición variada.
380			**10**$^{(27c.)}$ ***mo*Pral.**. Ámbito tonal de Lab M (tritono de Re).	
				21$^{(15c.)}$ Canon ***mo*Pral.**: reexposición variada | Semicadencia Lab M.
395				**22**$^{(12c.)}$ I Lab M | Textura sobre ***mo*Pral.**. | Semicadencia Lab M.

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

				32$^{(15c.)}$ Discurso libre en textura armónica sobre Re M desvirtuado. Resumen de tímbricas, simultáneas.
541				**33**$^{(10c.)}$ (**Reexp. B.24** variada): Textura armónica en evolución alrededor del ámbito tonal de Re M, en pizzicato *étouffé*.
546 inicio solapa-do.				**34**$^{(15c.)}$ (**Reexp. B.26** variada): Textura armónica derivada del ***co/mo*Pral.** (D$^{(VII\not{Z})}$ de Re M), en trémolo *c.l.t sp*.
561			**16**$^{(20c.)}$ Texturas armónicas sobre ámbitos de Re M y ***co/mo*Pral.**.	
				35$^{(8c.)}$ (**Reexp. B.27**$^{1ª\ parte\ (c.458\text{-}465)}$ variada): Textura armónica sobre Re M, en pizzicato Bartók.
569				**36**$^{(12c.)}$ (**Reexp. B.25**$^{2ª\ parte\ (c.438\text{-}447)}$ variada): Textura armónica derivada del ***co/mo*Pral.**. Fin sobre el mismo acorde inicial de la obra ***ac*I.Re**$^{(11\text{-}7\text{-}11)}$.
581			**17**$^{(30c.)}$ Exégesis final.	
				37$^{(14c.)}$ (**Reexp. Final tácito B.31**$^{1ª\ parte\ (c.511\text{-}516)}$ variado-extendido): Silencio | **B.31**$^{1ª\ parte}$ | extensión ***co*I.**.
595 610 Fin				**38**$^{(16c.)}$ (**Reexp. Final tácito B.31**$^{2ª\ parte\ (c.517\text{-}525)}$ variado-extendido): Proceso cadencial hasta $\mathbf{V}^{7}_{+}$ **Re M** | silencio dramático | $\mathbf{I}^{5}$ **Re M** sonido distorsionado-roto ***fff***. Cadencia auténtica perfecta. **FINAL EXPLÍCITO**.

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.

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 sonio-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 motívica, 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 motívica, 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:

> "[…] 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." [332]

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 Coda final**
Silencio	Elemento estructural fundamental.	Elemento meramente discursivo.	Uso anecdótico.	Elemento dramático.
Timbre	Completamente distorsionado.		Aparición tímida del sonido puro, que se evidencia hacia el final.	Completamente distorsionado.
Motivo	Totalmente ausente: Discurso amotívico.	Aparición velada del ***mo*Pral.**.	Presentación clara del ***mo*Pral.**, y como objeto de desarrollo armónico y textural a través del ***co/mo*Pral.**.	***co/mo*Pral.** como objeto principal de desarrollo, y ***mo*Pral.** como protagonista del final.
Tonalidad	Totalmente ausente: Atonalidad controlada mediante el ***co*I.**.	Aparición del centro tonal de Re, y de cadencias tonales veladas. Desaparece el ***co*I.**.	Texturas armónicas de base tonal, inestables y en evolución, y cadencias tonales más evidentes. *Cadencia Auténtica Imperfecta* final en Re Mayor (VII^{7}-I).	Texturas armónicas de base tonal. *Cadencia Auténtica Perfecta* final en Re Mayor (V^{7}_{+}-I).
Armonía, acordes	Basados en el ***co*I.**. ***ac*.clst.** en la transición.	Acordes tonales velados y ***ac*.clst.**.	***ac*.clst.**, y acordes tonales en cadencias claras.	Acordes tonales y Cadencia tonal final.

[332] 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. Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000*, de la presente Tesis Doctoral.

3.2.2. Realización:

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 ***co*I.**. 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 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:

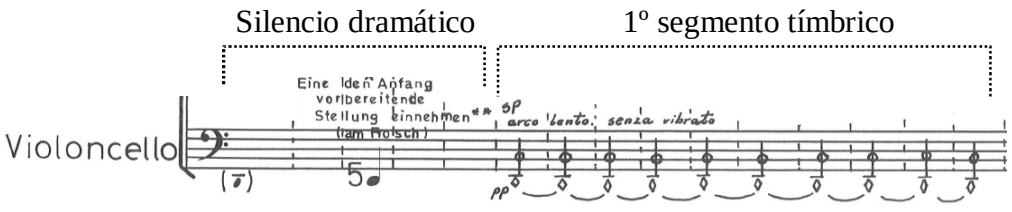
La obra inicia en un absoluto silencio a *tutti* durante cinco "compases"[333] en los cuales los instrumentistas, en un gesto teatral, mantienen inmóviles la postura cargando el silencio de dramatismo tanto en plano auditivo como en el visual.

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.

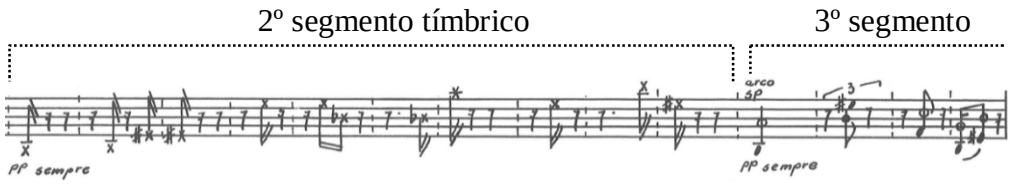
– **Antecedente** (c.5-35): Violoncello. Su constitución melódica está basada en la **serie interválica** completa (***s*I.**$^{(1\text{-}22)}$) que se crea a partir del complejo interválico (***co*I.**). Se hace así un primer uso absolutamente controlado y ordenado que sirve de exposición al material interválico precompositivo.

Tímbricamente, 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:

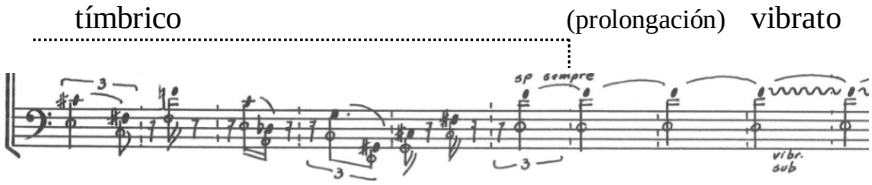
-(Antecedente: Violoncello, c.1-38):



[333] Denomino "compases" a partir de ahora como término de referencia a los tiempos de **negra=56** entre líneas divisorias discontinuas que sirven de guía para la coordinación de los instrumentistas.

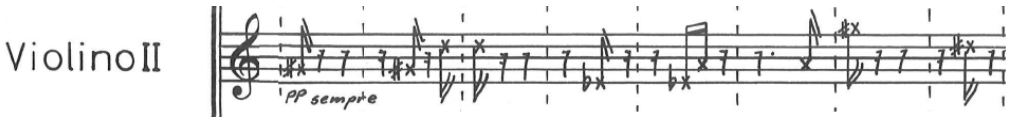


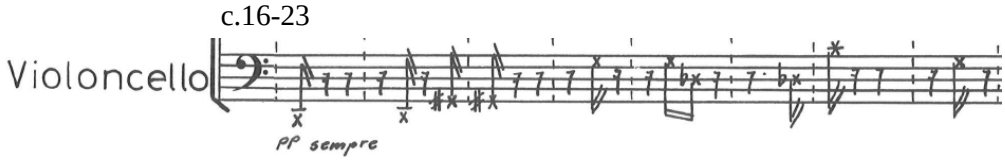
***s*I.**$^{(1\text{-}22)}$: **6 11 6 11 5 7 6 6 6 11 7 6 5**



7 11 5 11 6 11 5 5 11

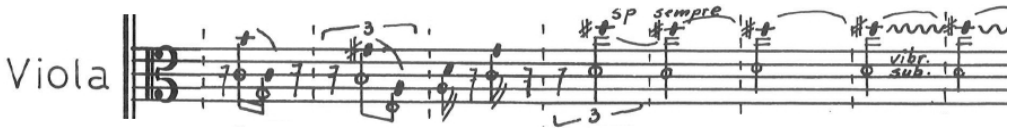
– **Consecuente 1º** (c.11-40): Violín II. Se produce a cinco compases del antecedente y en relación interválica de tritono (6), en referencia al ***co*I.**. Responde rigurosamente a todas las características del antecedente, respetando su construcción tímbrica en bloques de diez compases, y melódica basada en la **serie interválica** completa (***s*I.**$^{(1\text{-}22)}$), 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

***s*I.**$^{(1\text{-}5)}$: **6↑ 11↓ 6↑ 11↑ 5↓ ….**

c.16-23

***s*I.**$^{(1\text{-}5)}$: **6↑ 11↑ 6↓ 11↑ 5↓ ….**

– **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 ***co*I.**. También responde rigurosamente a todas las características del antecedente, respetando su construcción tímbrica y su construcción melódica basada en la **serie interválica** completa (***s*I.**$^{(1\text{-}22)}$), con libertad en la dirección de los intervalos. Sin embargo aquí se observa una mutación interválica en el componente nº 18

de la ***s*I.**, y en donde debería haber un intervalo de 6 semitonos (tritono), 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:

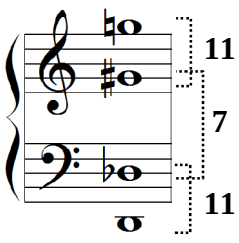


***s*I.**$^{(17\text{-}22)}$: **11 *8* 11 5 5 11**
(6)

– **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 ***co*I.**. También responde rigurosamente a todas las características del antecedente, respetando su construcción tímbrica y su construcción melódica basada en la **serie interválica** completa (***s*I.**$^{(1\text{-}22)}$), 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.

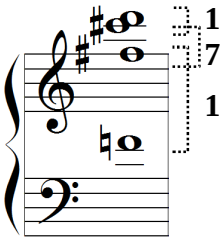
Es interesante observar cómo la influencia del ***co*I.** se deja ver también en la distancia interválica que se produce entre las sucesivas entradas de los consecuentes: entre antecedente y consecuente 1º, al tritono (1); entre consecuente 1º y 2º, al intervalo justo (7); y entre el consecuente 2º y el 3º, al semitono (11), precisamente las tres relaciones interválicas básicas que forman el ***co*I.**. 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 ***co*I.**:

***ac*I.Re**$_{(11\text{-}7\text{-}}{}^{11)}$



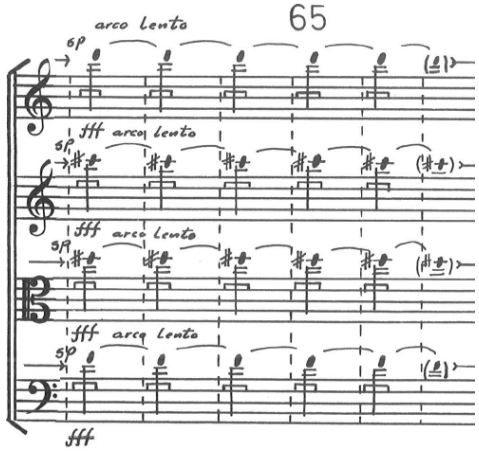
Tras este acorde inicial, la armonía que se produce durante el desarrollo del canon es fruto de la superposición horizontal de las líneas canónicas individuales. Sin embargo, tras la finalización de los cánones y la prolongación y sostenimiento de sus respectivas últimas notas, el cuarteto confluye en 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 ***co*I.**:

***ac*I.Fa$_{(1\text{-}7\text{-}}^{1)}$**



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 ***ac*I.Fa$_{(1\text{-}7\text{-}}^{1)}$** 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 frio 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 ***ac*I.Fa$_{(1\text{-}7\text{-}}^{1)}$** del final del Bloque 1:

***ac*I.Fa**$_{(1\text{-}7\text{-}}$**[1)]**

Y tras el grito desgarrado, 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:

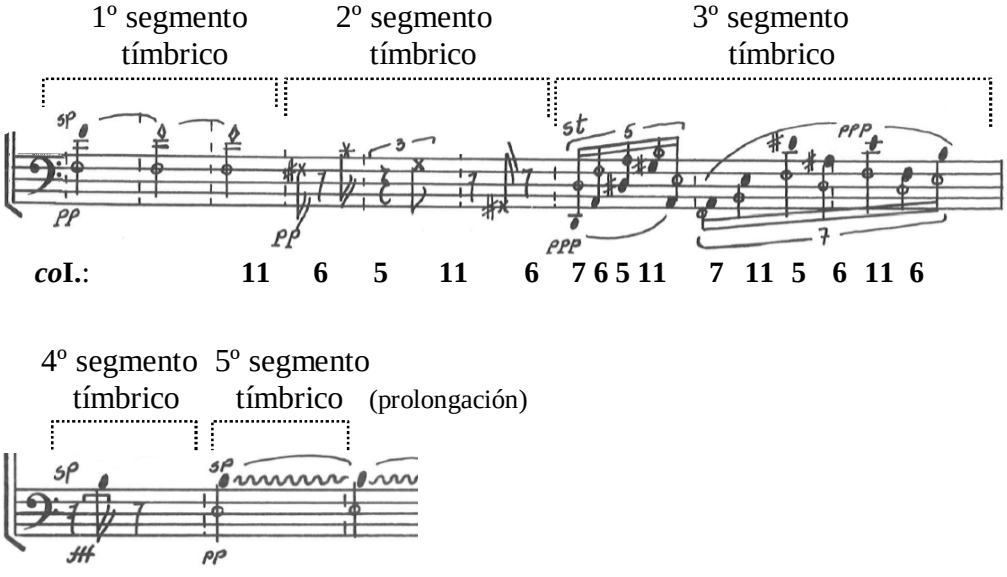
Del mismo modo que en **F.1**, el primer Bloque está constituido por un canon entre el *tutti* instrumental que se organiza de modo muy similar al de **B.1** tomando parte de sus características esenciales: Las entradas instrumentales se realizan en el mismo orden (vc., vn.II, va. y vn.I), melódicamente está igualmente basado en el ***co*I.**, 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 ***s*I.**, y que el último acorde de confluencia final tampoco es el mismo acorde, aunque existe una clara relación.

– **Antecedente** (c.70-80): Violoncello. Su constitución melódica parte de la nota Fa, tomada del acorde ***ac*I.Fa$_{(1\text{-}7\text{-}}$**[1)]** con el que daba fin la Fase anterior (**F.1**). Interválicamente está basada, no en la ***s*I.**, pero sí en el complejo interválico (***co*I.**), haciéndose un uso libre de sus componentes, que se concatenan para dar forma a la línea melódica.

Tímbricamente, 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):



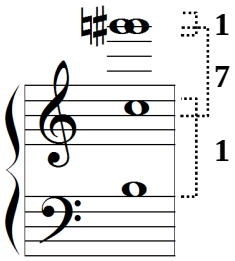
– **Consecuente 1º** (c.71-81): Violín II. Se produce a un compás del antecedente, y parte de la nota Do#, tomada del acorde ***ac*I.Fa$_{(1\text{-}7\text{-}}^{1)}$** con el que daba fin la Fase anterior (**F.1**). Responde rigurosamente a todas las características del antecedente, respetando su estructuración tímbrica, y su construcción melódica basada en el ***c*I.** 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 ***ac*I.Fa$_{(1\text{-}7\text{-}}^{1)}$** 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 ***ac*I.Fa$_{(1\text{-}7\text{-}}^{1)}$** 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 ***ac*I.Fa$_{(1\text{-}7\text{-}}^{1)}$**. 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 ***co*I.**– del acorde protagonista en la Fase anterior ***ac*I.Fa$_{(1\text{-}7\text{-}}^{1)}$**, alzándose ahora sobre la nota Si, ***ac*I.Si$_{(1\text{-}7\text{-}}^{1)}$**:

***ac*I.Si$_{(1\text{-}7\text{-}}^{1)}$**



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 ***ac*I.Si$_{(1\text{-}7\text{-}}^{1)}$** 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 frio 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 ***ac*I.Si$_{(1\text{-}7\text{-}}^{1)}$** del final de su Bloque precedente (**B.3**).

También ahora, al grito desgarrado 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**).

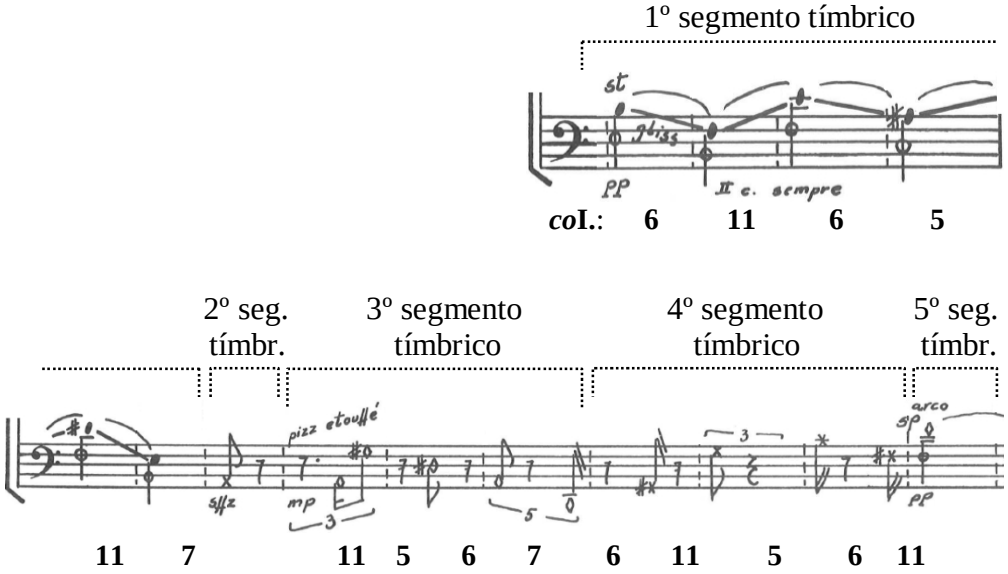
-Bloque 5 (**B.5**) - c.101-119:

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 ***co*I.**, 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 ***ac*I.Si$_{(1\text{-}7\text{-}}^{1)}$** con el que daba fin la Fase anterior (**F.2**). Interválicamente tampoco está basada en la ***s*I.**, pero sí en el complejo interválico (***co*I.**) 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 **s*ffz*** 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:

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



***co*I.**: **6 11 6 5**

11 7 11 5 6 7 6 11 5 6 11

– **Consecuente 1º** (c.102-115): Violín II. Se produce a un compás del antecedente, y parte de la nota Sol, tomada del acorde ***ac*I.Si$_{(1\text{-}7\text{-}}^{1)}$** 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 ***c*I.** 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 ***ac*I.Si$_{(1\text{-}7\text{-}}^{1)}$** 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.

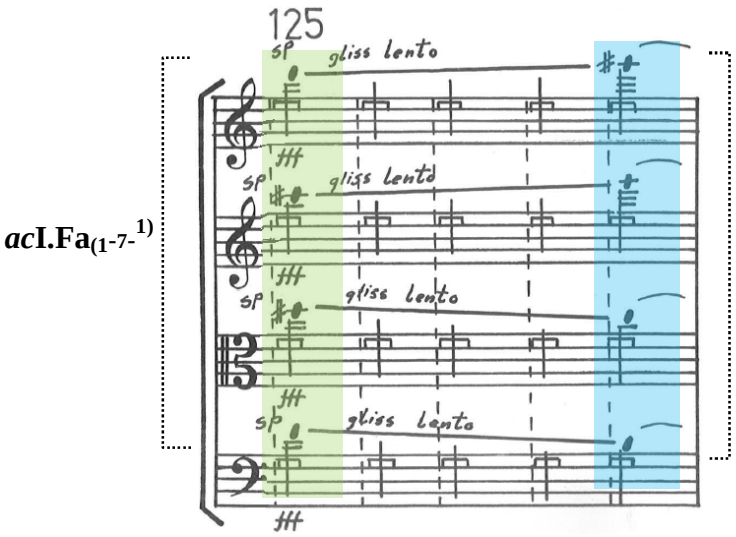
– **Consecuente 3º** (c.104-117): Violín I. Se produce a un compás del consecuente 2º, y parte de la nota Sol#, tomada del acorde ***ac*I.Si$_{(1\text{-}7\text{-}}^{1)}$** con el que daba fin la Fase anterior (**F.2**). Igualmente, responde rigurosamente a todas las características del antecedente, respetando su estructuración tímbrica y melódica.

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 ***ac*I.Si$_{(1\text{-}7\text{-}}^{1)}$**. 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: ***ac*I.Fa$_{(1\text{-}7\text{-}}^{1)}$**.

-Bloque 6 (**B.6**) - c.120-138:

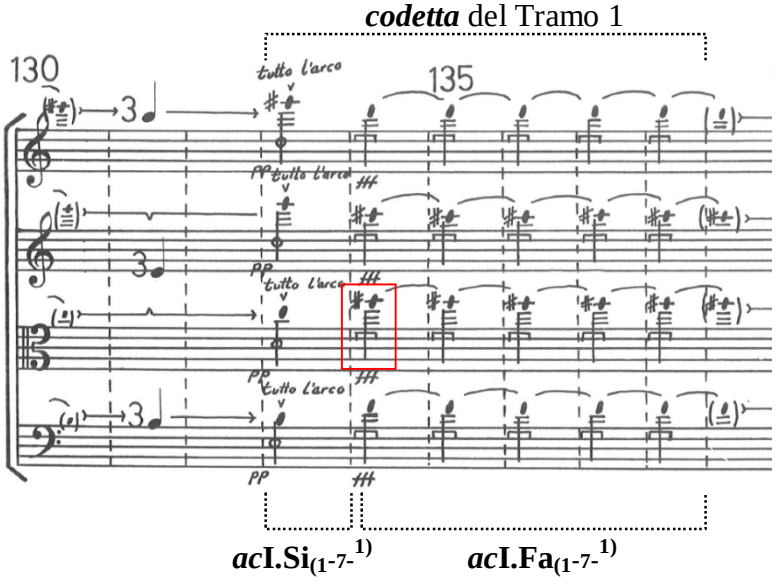
Del mismo modo que en la **F.1** y la **F.2**, tras el acorde sostenido ***ac*I.Fa$_{(1\text{-}7\text{-}}^{1)}$** con el que finaliza el **B.5** anterior, inicia el presente Bloque con un nuevo módulo a *tutti* de cinco compases inmóviles y en absoluto silencio (c.120-124).

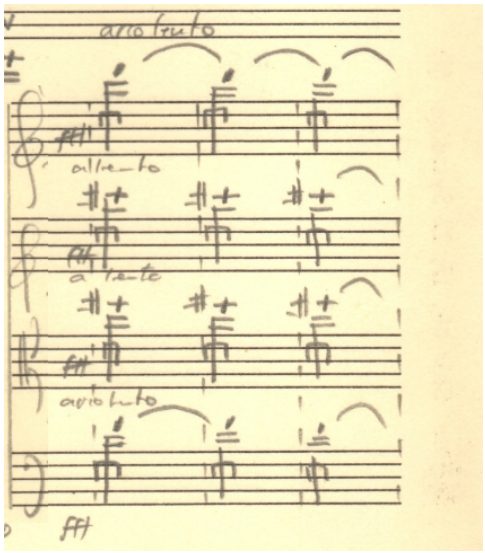
Y de nuevo, tras el silencio irrumpe el brutal ruido, provocando nuevamente un impactante contraste de dinámicas y texturas. Pero ahora, para no caer en la previsibilidad y sortear las expectativas del oyente tras los gestos similares de **F.1** y **F.3**, la acción se produce ahora añadiendo a las mismas 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 ***ac*I.Fa$_{(1\text{-}7\text{-}}^{1)}$** a su transporte al tritono, ***ac*I.Si$_{(1\text{-}7\text{-}}^{1)}$**:



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 del **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, ***ac*I.Si$_{(1\text{-}7\text{-}}^{1)}$**, 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, ***ac*I.Fa$_{(1\text{-}7\text{-}}^{1)}$**. Esta extensión tiene función de *codetta* para resaltar un punto de articulación estructural destacado, como es el final del **T.1**:

codetta del Tramo 1



–{Advertimos un *lapsus cálami* 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 ***ac*I.Fa$_{(1\text{-}7\text{-}}$**[1)]. 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:}–

• 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 (Desarrollo inspirado en **F.1**)		
Bloque 7	**Bloque 8**	**Bloque 9**
Inspirado en **B.1**:	Ampliación libre:	Inspirado en **B.2**:
Silencio	***co*I.**	Silencio
***ac*I.Re$_{(11\text{-}7\text{-}}^{11)}$**	Tímbricas bruitistas	Gesto brutal
***s*I.$^{(1\text{-}22)}$**	***mo*Trans.**	***ac*I.Mi$_{(1\text{-}7\text{-}}^{1)}$**
***ac*I.Fa$_{(1\text{-}7\text{-}}^{1)}$**	***ac*I.Mi$_{(1\text{-}7\text{-}}^{1)}$**	

-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.

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.

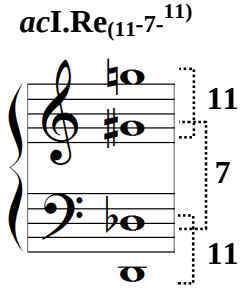
Tras la expectación del silencio, éste es respondido por el cuarteto a *tutti*, que, al igual que **B.1**, basa su construcción melódica en la **serie interválica** completa (***s*I.$^{(1\text{-}22)}$**), respetando incluso la misma dirección interválica de **B.1**, pero ahora realizando un discurso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

- 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 ***s*I.$^{(4)}$**, ya que el intervalo producido sigue guardando la relación de semitono. Sin embargo esto sí afecta al intervalo ***s*I.$^{(5)}$** 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 ***co*I.**. 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 ***s*I.$^{(18)}$**, en donde debería haber un intervalo de 6 semitonos (tritono) 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) sobre una nota tenida con la tímbrica previa, se incorpora el vibrato lento de 1/4 de tono.

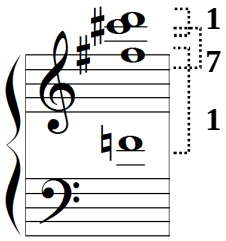
Armónicamente, el presente Bloque 7 presenta, dada la reexposición llevada a cabo, las mismas características esenciales del **B.1**. La nota inicial de cada instrumento es naturalmente la misma que en **B.1**, formando el mismo agregado armónico con el que daba comienzo la obra, y cuya constitución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



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 ***s*I.$^{(1\text{-}22)}$**, por lo que se puede hablar de una textura armónica generada a partir del ***co*I.**.

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 ***co*I.**:

***ac*I.Fa$_{(1\text{-}7\text{-}}^{1)}$**



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

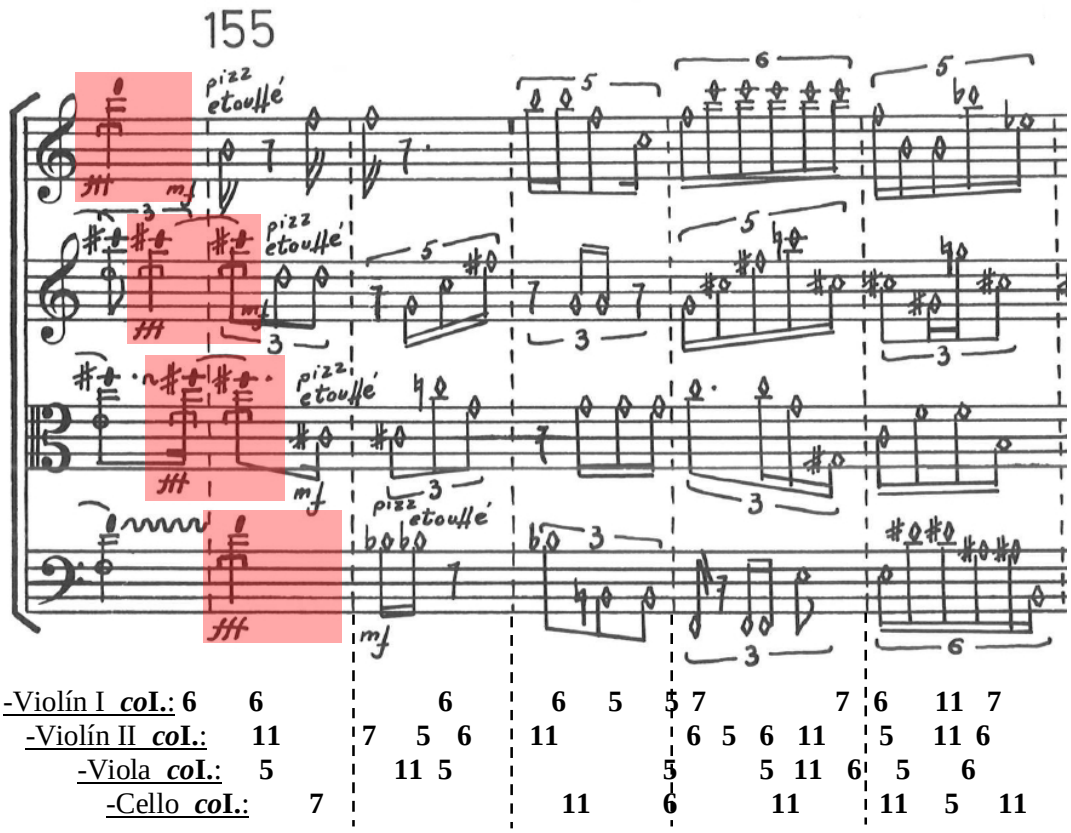
-Bloque 8 (**B.8**) - c.154-175:

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 ***ac*I.Fa$_{(1\text{-}7\text{-}}^{1)}$**, 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 ***co*I.**, 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 ***co*I.**.

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

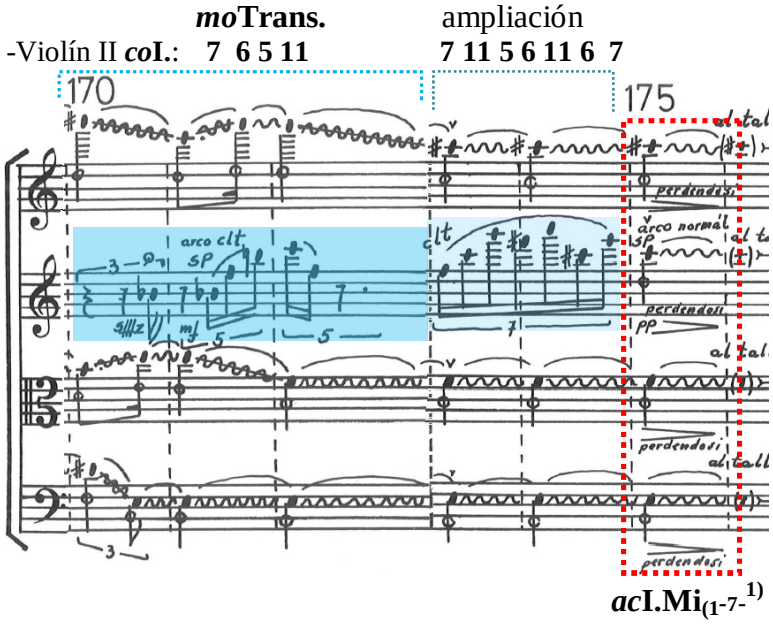


-Violín I ***co*I.**: **6 6 6 6 5 5 7 7 6 11 7**
-Violín II ***co*I.**: **11 7 5 6 11 6 5 6 11 5 11 6**
-Viola ***co*I.**: **5 11 5 5 5 11 6 5 6**
-Cello ***co*I.**: **7 11 6 11 11 5 11**

Tímbricamente, 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 **s*ffz*** 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.

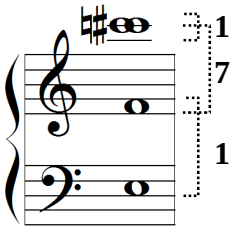
Y es durante el segundo segmento donde aparece como novedad un motivo rítmico-melódico inédito llevado a cabo por el violín II sobre la textura lineal del resto (c.170-174). Este motivo es una anticipación del motivo ***mo*Trans.** que más tarde se hará protagonista en el Tramo de transición (**T.4**)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

además se ve ampliada aquí también por medio del ***co*I.** en esta primera presentación anticipada:



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*:

***ac*I.Mi$_{(1\text{-}7\text{-}}$**$^{1)}$



<u>-Bloque 9 (**B.9**) - c.176-186:</u>

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).

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 ***ac*I.Mi$_{(1\text{-}7\text{-}}^{1)}$**, 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 ***co*I.**, que es guardado fielmente. De este modo, la superposición de sus líneas melódicas provoca una textura armónica basada en el ***co*I.**.

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.

-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***, 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**	
1º segmento tímbrico: ***étouffé sul ponticello* mínima presión**	2º segmento tímbrico: ***col·legno battuto sul ponticello***	1º segmento tímbrico: **pizzicato *étouffé***	2º segmento tímbrico: **pizzicato Bartók**
mp	***mf***	***mf***	***fff sempre***

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.

• 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.

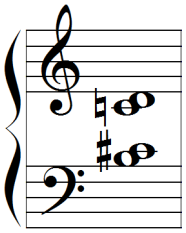
–Fase 6 (**F.6**) - c. 219-271:

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 ***co*I.**, 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 ***ac*I.**, 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 ***m*Pral.** y el centro tonal.

-Bloque 12 (**B.12**) - c.219-230:

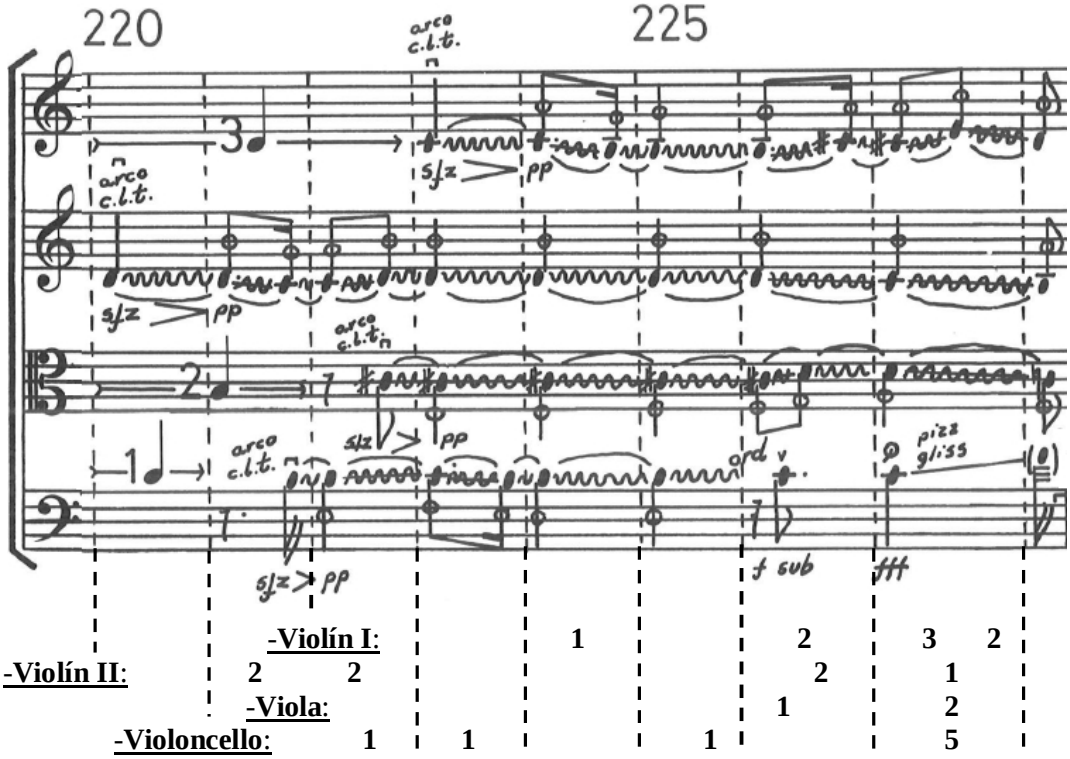
Dadas sus características y talante, el Bloque 12 desempeña, dentro de la función transitiva de la Fase 6, una subfunción de introducción dentro de la propia Fase.

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$_{(1\text{-}1\text{-}^{1)}}$**) 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.

***ac*.clst.Si$_{(1\text{-}1\text{-}^{1)}}$**

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$_{(1\text{-}1\text{-}^{1)}}$**), y se desarrollan concatenando libremente intervalos muy estrechos, situándose su construcción completamente al margen del ***co*I.**, 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 ***co*I.** a un plano secundario.

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



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 nota Si: ***ac*.clst.Si$_{(1\text{-}2\text{-}}$**[1)]**.

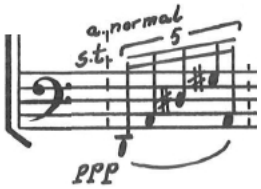
-Bloque 13 (**B.13**) - c.231-251:

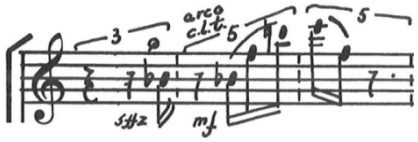
El Bloque 13 desempeña, dentro de la función transitiva de la Fase 6, una subfunción ya discursiva y expositiva dentro de la propia Fase.

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 ***co*I.** como ajenos a este, especialmente de 2 y 3 semitonos, en lo que parece ser ya una superación definitiva del ***co*I.** y de la rigurosidad de su tratamiento anterior.

Y motívicamente, sobre esta textura tímbrica heterogénea se expone en relieve el motivo asociado a la transición (***mo*Trans.**), el cual sí debe su construcción melódica al ***co*I.** 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 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 ***mo*Trans.**, aunque sí respetando perfectamente su interválica 7–6–5–11.

***co*I.**: **7 6 5 11**

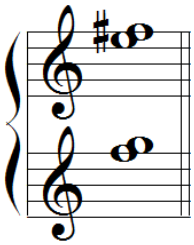
- En los c.238-240 el violín I es el primero en presentar el ***mo*Trans.** con su diseño propio, sobre la altura de Sib, desplegado durante tres compases, y tímbricamente con un pizzicato Bartók ***sffz*** inicial que da paso al arco *col·legno tratto* en ***mf***.

***co*I.**: **7 6 5 11**

- En los c.241-243 la viola presentar el ***mo*Trans.** con su diseño propio, también sobre la altura de Sib.
- En los c.245-247 el violoncello sí presenta ahora el ***mo*Trans.** con su diseño propio y también sobre la altura de Sib.

- En los c.246-248 el violín II, solapado al motivo del violoncello, es el último en presentar el ***mo*Trans.** con su diseño propio y también sobre la altura de Sib.

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 ***mo*Trans.** por cada uno de los instrumentos, el cuarteto confluye mediante las líneas en ***PP*** de carácter suave, 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:

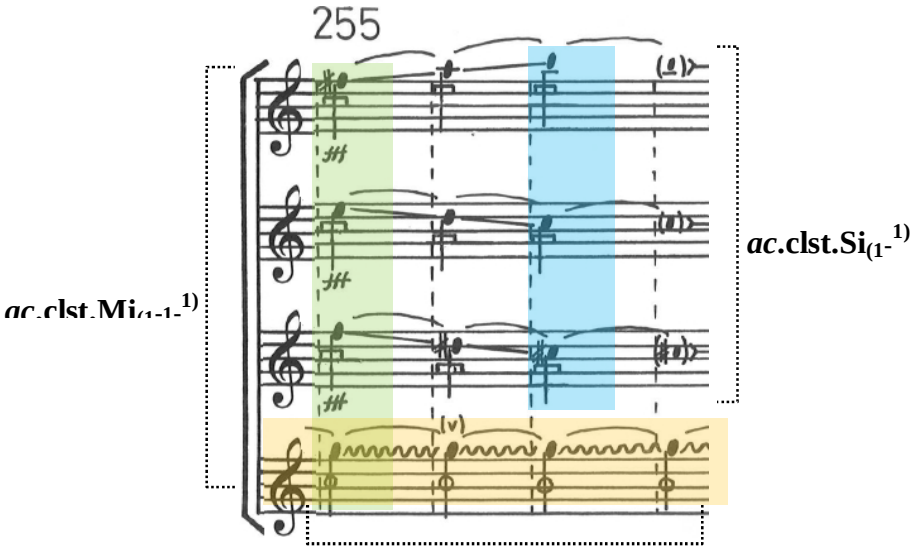
***ac*.clst.Mi$_{(1\text{-}1\text{-}}{}^{1)}$**

-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 lleva 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

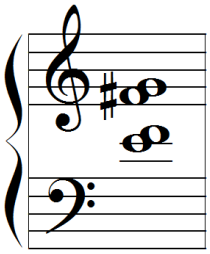
acorde ***ac*.clst.Mi$_{(1\text{-}1\text{-}}{}^{1)}$** del pasado Bloque, ahora se mantiene con su misma tímbrica (en ***PP***, con mínima presión de arco, *col·legno tratto* y vibrato lento de 1/4 de tono) como un hilo de sonido a modo de tenue pedal sobre el silencio del resto de instrumentos.

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$_{(1\text{-}1\text{-}}{}^{1)}$** a su transporte sobre la nota Si: ***ac*.clst.Si$_{(1\text{-}}{}^{1)}$**. Y todo ello sobre la tenue y frágil pedal de Sol del violoncello que se mantiene imperturbable.



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 frio 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:

***ac*.clst.Mi$_{(1\text{-}1\text{-}}{}^{1)}$**

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 ***co*I.**, 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 ***co*I.** decae en presencia e importancia, como por ejemplo en la construcción de las líneas melódicas basadas en él, e incluso la ***s*I.**, que desaparece por completo; o los acordes interválicos (***ac*I.**), 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 (***mo*Pral.**) y la tonalidad, cuyo uso y desarrollo a través de sus 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.

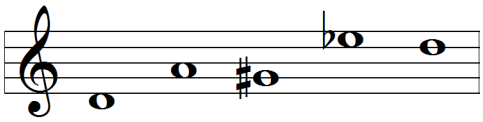
• Tramo 5 (**T.5**) - c.272-350:

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 (***mo*Pral.**), 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 (***mo*Pral.**), que, como se explicó en la descripción de los materiales precompositivos, deriva del ***co*I.**.

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

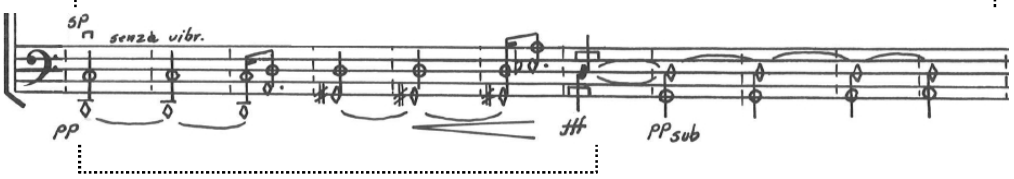
El canon se produce en el mismo orden de entradas instrumentales que en todos los cánones llevados a cabo hasta ahora en la obra (vc., vn.II, va. y vn.I), y se puede dividir en tres claros segmentos, dos con clara relación entre sí que se sitúan en el presente Bloque, y un tercero de muy divergente carácter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

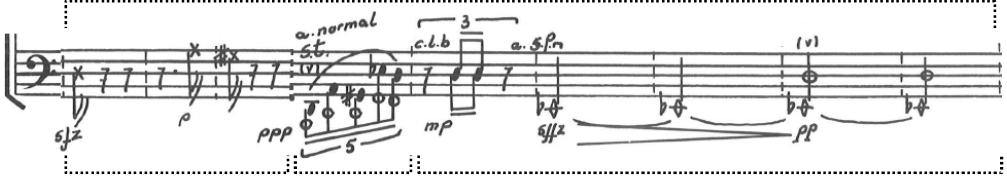
El primer segmento del antecedente (c.272-282) expone el ***mo*Pral.** en ***PP*** y desdibujado tímbricamente con presión *étouffé* en la mano izquierda y con mínima presión de arco *sul ponticello* y *senza vibrato*, terminando en *crescendo* sobre su último Re, que es destacado con máxima presión 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 ***mo*Pral.**, pero ahora en forma de pequeños desarrollos: primero exponiendo su célula básica ***mo*Pral.**$^{\text{c.básica}}$ en percusión con la mano izquierda, seguido del ***mo*Pral.** en arco *sul tasto* con mínima presión, y finalizado libremente sobre alturas relacionadas con el ***mo*Pral.** 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.

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

1º segmento

***mo*Pral.**

2º segmento



***mo*Pral.**$^{\text{c.básica}}$ ***mo*Pral.** alturas libres del ***mo*Pral.**

– **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 ***mo*Pral.**$^{\textbf{c.básica}}$ y del ***mo*Pral.**, 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.

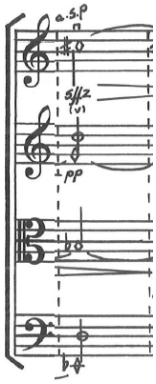
– **Consecuente 2º** (c.274-293): Viola. Se produce también a un compás del consecuente 1º, e igualmente parte de la nota Re. En su primer fragmento (c.274-284) responde rigurosamente a todas las características del antecedente. Y en su segundo fragmento (c.285-293), al igual que el consecuente 1º, es fiel en la exposición del ***mo*Pral.**$^{\textbf{c.básica}}$ y del ***mo*Pral.**, pero no en las alturas libres, finalizando ahora sobre un Sib 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 del ***mo*Pral.**$^{\textbf{c.básica}}$, pero el ***mo*Pral.** es presentado con mutaciones interválicas relacionadas con el 3º orden del ***co/mo*Pral.** (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 ***mo*Pral.**. 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 ($\mathbf{V^7_+}$) 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

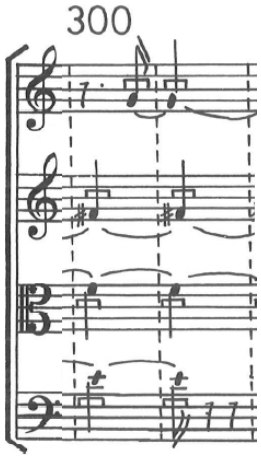
-(c.291):

$\mathbf{V}^{7}_{+}$ de Lab
(al tritono)

-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 ***mo*Pral.**, 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 ***co*I.** 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 ($\mathbf{V}^{7}_{+}$) 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:

***ac*.clst.Mi$_{(1\text{-}1\text{-}}{}^{1)}$**

Este procedimiento de evolución armónica transitiva sustituye definitivamente a partir de aquí al ***co*I.** 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$_{(1\text{-}1\text{-}}{}^{1)}$** 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: Mib, Sib; y 7ª sensible: Do#) 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.

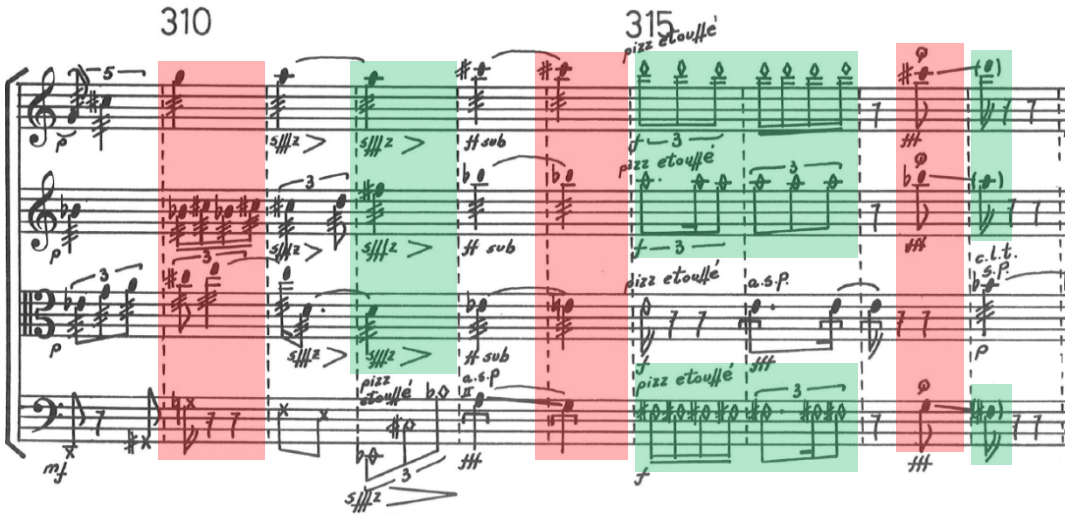
Esta supone la primera ocasión en la obra en la que se lleva a cabo un proceso cadencial sobre el centro tonal de Re y su tonalidad de Re Mayor, aunque, como se ha visto, de modo muy encubierto y velado.

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^{7} I** **VII^{7} I** **VII^{7} I**

–Fase 8 (**F.8**) - c.319-350:

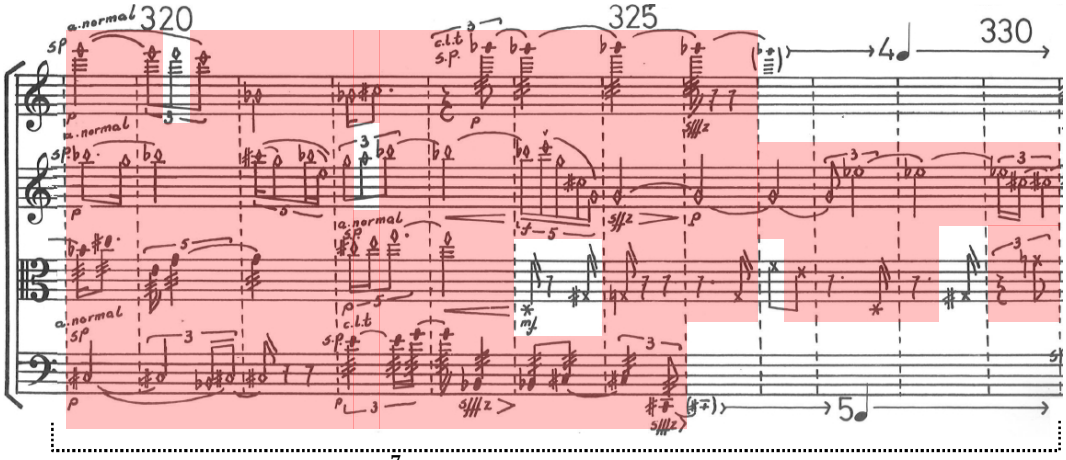
La segunda Fase del Tramo 5 está basada en el desarrollo de texturas armónicas, y se divide en dos Bloques (**B.17** y **B.18**) de procesos diferenciados.

-Bloque 17 (**B.17**) - c.319-335:

El Bloque 17 da inicio armónicamente con un acorde de 7ª disminuida (**Ø**) 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 (**Ø**), 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.

-(Textura armónica de VII$^{\varnothing}$ de Re, c.319-330):



VII$^{\varnothing}$ 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 Mib en el violoncello, desde la 7ª disminuida (**Ø**) 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 7ª de Dominante (**V$^{7}_{+}$**) de Lab.

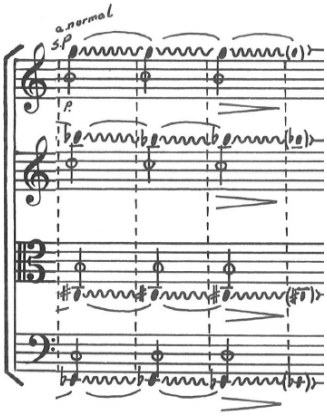
-Bloque 18 (**B.18**) - c.336-350:

El Bloque inicia con la resolución del proceso armónico evolutivo del Bloque anterior, en una 7ª de Dominante ($\mathbf{V^7_+}$) de Lab.

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 *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 ($\mathbf{V^7_+}$) de Lab, c.336-338):

$\mathbf{V^7_+}$ de Lab

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 ($\mathbf{V^7_+}$) de Lab), reproduciendo sus mimas 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 ($\mathbf{V^7_+}$) 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.
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 ***mo*Pral.** 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 ***mo*Pral.** 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 (c351-352), 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$_{(1\text{-}1\text{-}}$**[1)]**, acorde que no escuchada 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).
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*I.Fa$_{(1\text{-}7\text{-}}^{1)}$** típico de la primera sección, sino ahora el cluster de Mi con el que daba inicio el actual Bloque, ***ac*.clst.Mi$_{(1\text{-}1\text{-}}^{1)}$**, 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 frio de los silencios, que se extiende durante tres compases (c.360-362) para dar fin al Bloque.

-Bloque 20 (**B.20**) - c.363-379:

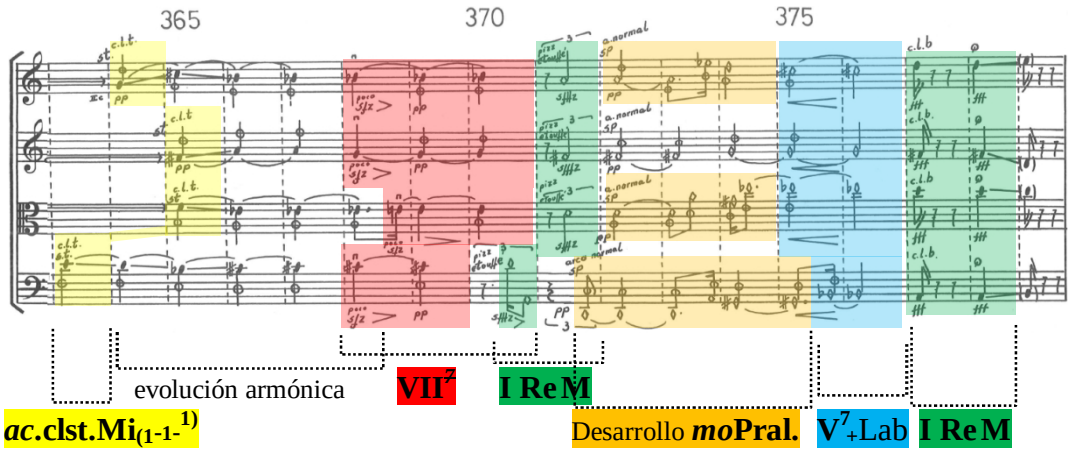
Tras el silencio, el Bloque da inicio en ***PP***, con la entrada escalonada de los instrumentos a un compás de distancia (vc., vn.I, y simultáneamente vn.II y va.). Estos parten de las mismas notas del ***ac*.clst.Mi$_{(1\text{-}1\text{-}}^{1)}$** que dejaron en el Bloque anterior, para seguidamente 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 *glissandos* 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$_{(1\text{-}1\text{-}}^{1)}$** 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 lo encontramos en el timbre, ya que el acorde I de Re Mayor se instrumenta en pizzicato *étouffé* ***sfffz***, 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 ***mo*Pral.**, que es desarrollado heterogénea, libre e independientemente por los instrumentos a través del ***co/mo*Pral.**, con una tímbrica homogénea que lo desvirtúa mediante presión *étouffé* de mano izquierda y arco *sul ponticello* con mínima presión. Este

desarrollo libre del ***mo*Pral.** termina confluyendo en un reposo del cuarteto en el c.375-376, sobre un nuevo acorde de 7ª de Dominante ($\mathbf{V^7_+}$) de Lab, tritono de Re, que es precisamente resuelto inmediatamente con contundencia en un ***fff*** *col·legno battuto* sobre un $\mathbf{I^6_4}$ 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 ***mo*Pral.** y al ámbito tonal de Lab Mayor, tritono del centro tonal de Re, dando a la actual Fase la función de contrapeso tonal al tono principal de Re Mayor.

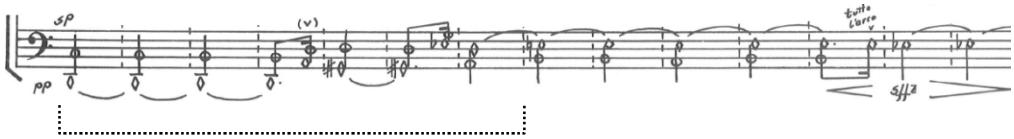
-Bloque 21 (**B.21**) - c.380-394:

El Bloque presenta un canon entre el *tutti* instrumental realizado sobre el ***mo*Pral.**, 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 ***mo*Pral.** del todo, como viene siendo tónica en esta segunda Sección de la obra.

– **Antecedente** (c.380-386): Violoncello. Expone el ***mo*Pral.** 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 ***mo*Pral.**, 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):

Antecedente libre, evolución armónica



***mo*Pral.**

– **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.

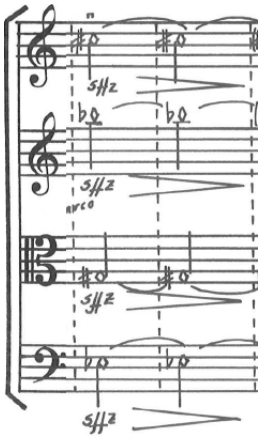
– **Consecuente 2º** (c.385-390): Violín I. Se produce ahora a dos compases del consecuente 1º, igualmente parte de la nota Re, y responde a las características del antecedente, aunque ahora presenta solo dos compases de nota tenida inicial (Re), y la dirección de los intervalos de 5ª Justa del antecedente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

– **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 ***mo*Pral.**. 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 ($\mathbf{V^7_+}$) de Lab con la sensible sustituida por la Tónica (Sol por Sol#/enarmonía de Lab), que realiza una función de semicadencia de Lab Mayor. Este acorde queda en

suspensión, y sin ser resuelto –todavía– es difuminado en *diminuendo* y seguido de un compás de silencio absoluto que cierra el Bloque.

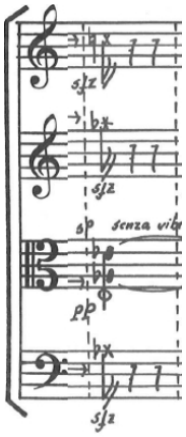
-(c.392-393):



V^7_+ de Lab
(con Tónica por sensible)

-Bloque 22 (**B.22**) - c.395-406:

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

-(c.395):

I de **Lab Mayor**

Ya desde esta resolución la viola realiza una doble pedal de Tónica (Lab) y Dominante (Mib), 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/mo*Pral.**, exponiéndose incluso en el violoncello el ***mo*Pral.** fielmente.

Esta textura evoluciona armónicamente hacia un acorde de confluencia en el c.402-405, que resulta ser de nuevo la 7ª de Dominante ($\mathbf{V^7_+}$) de Lab 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**.

➢ **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 ***co*I.** lo único que queda ya en esta nueva Sección es su influencia original en la formación del ***mo*Pral.**.

Y por otro lado, los procedimientos y materiales de la segunda Sección son ratificados y evidenciados. Es el caso del ***mo*Pral.**, 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 ***mo*Pral.** 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 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$^{\text{solapado}}$:

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

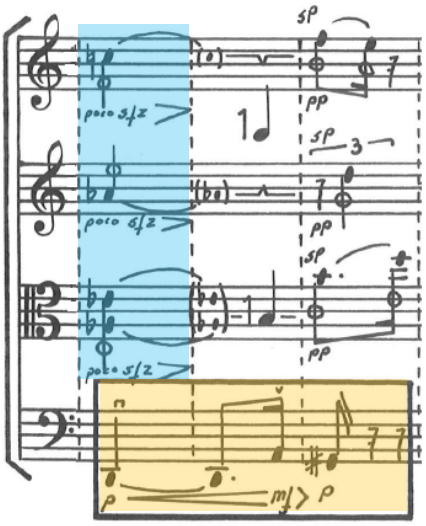
La Fase, en el fluido discurso de único trazo del Tramo, se enlaza solapando su final al inicio de la Fase siguiente (**F.8**), que da comienzo en el c.429.

-Bloque 23 (**B.23**) - c.407-420:

El Bloque inicia resolviendo sobre el acorde de Tónica I de Lab Mayor la semicadencia de 7ª de Dominante ($\mathbf{V^7_+}$) con la que se cerraba la Sección anterior. Sobre esta misma resolución, simultáneamente, el violoncello expone la célula básica del ***mo*Pral.**$^{\textbf{c.básica}}$, 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**



***mo*Pral.**[c.básica]
en sonido ordinario

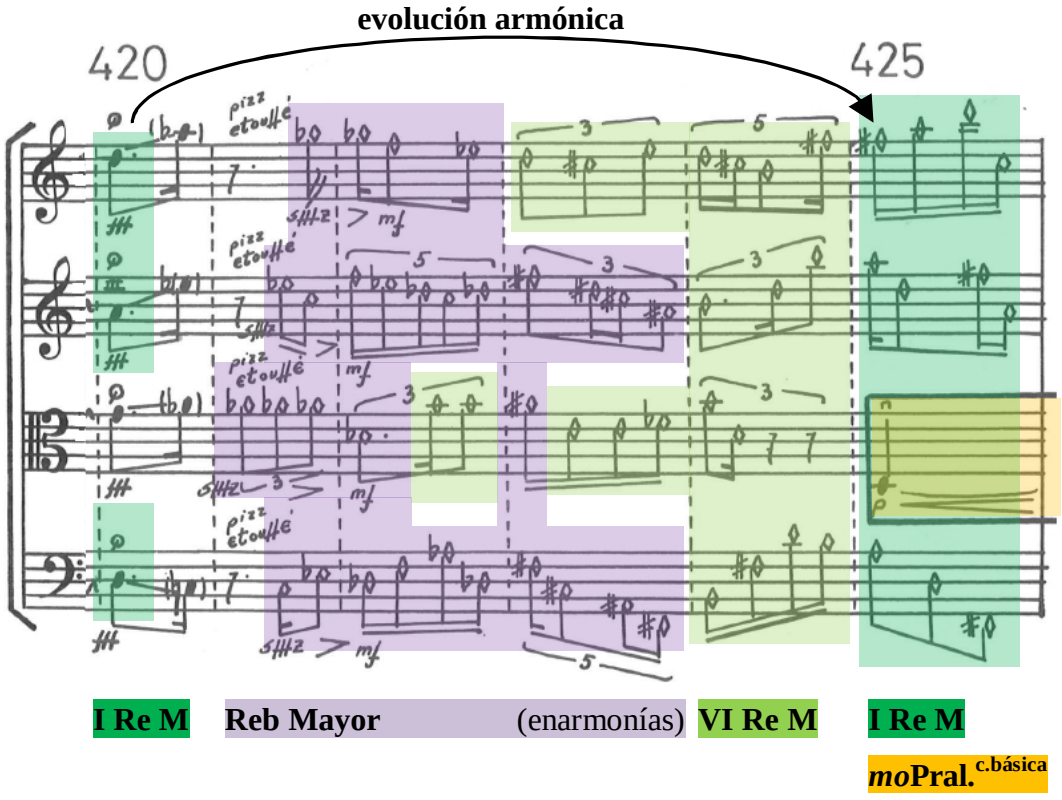
Tras esta apertura, el cuarteto confluye en el c.410 en un acorde de 7ª de Dominante ($\mathbf{V^7_+}$) de Re Mayor –primer acorde de estas características en el centro tonal de Re en toda la obra–, que resuelve indirectamente después de algún rodeo melódico dos compases más tarde (c.412) sobre la Tónica en el I de Re Mayor. Se vuelve así, después de permanecer cierto tiempo en el terreno tonal de Lab Mayor (tritono 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 *glissandos* 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 ($\not{7}$) 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[solapado]:

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 Reb 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 ***mo*Pral.**[c.básica] en sonido ordinario. Véase el proceso:



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 b Mayor en amalgama. Y es sobre esta textura como base sonora cuando se exponen en claro relieve los ***mo*Pral.**$^{\textbf{c.básica}}$ 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 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 (**F.12**) - c.429$^{\text{solapado}}$-473:

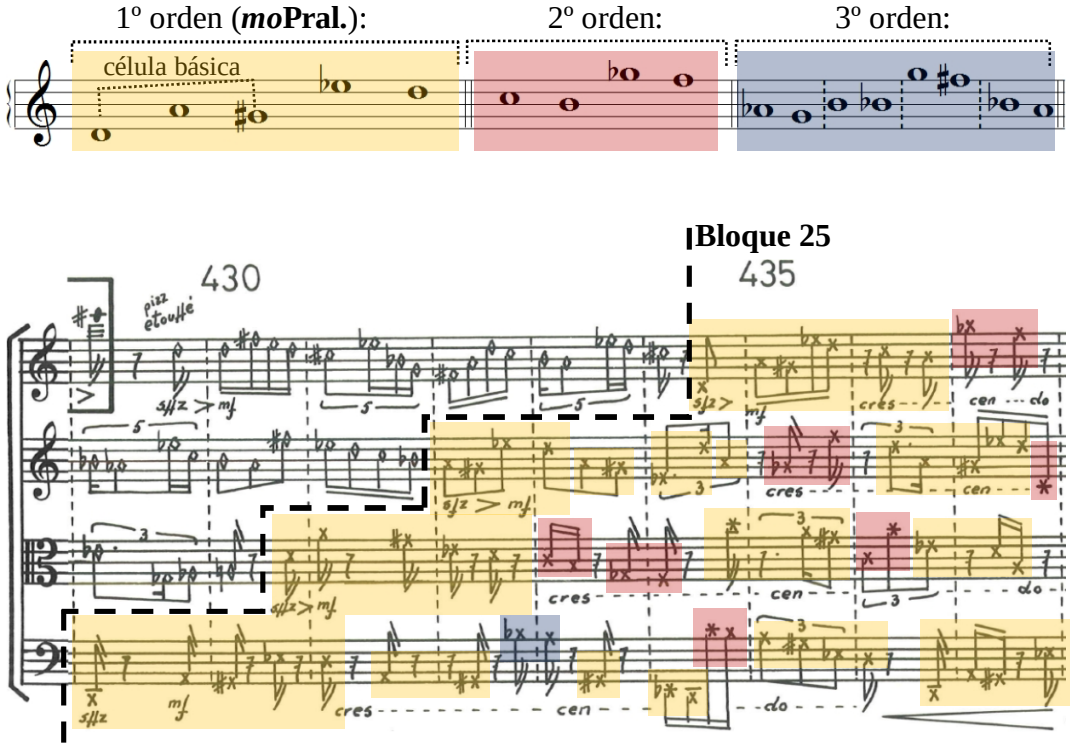
La segunda Fase del Tramo 7 lleva a cabo el desarrollo del ***co/mo*Pral.** y del centro tonal de Re a través de cadencias. La Fase se encuentra fragmentada en tres Bloques (**B.25**, **B.26** y **B.27**) diferenciados por sus procedimientos compositivos.

-Bloque 25 (**B.25**) - c.429$^{\text{solapado}}$-447$^{\text{solapado}}$:

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/mo*Pral.**. En su configuración, el ***mo*Pral.** 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/mo*Pral.** 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/mo*Pral.** en la definición melódica de las voces individuales y consecuentemente en la definición armónica del conjunto del discurso:



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 ***sfffz > 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 ***mo*Pral.** para posteriormente seguir desarrollando el ***co/mo*Pral.** 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.

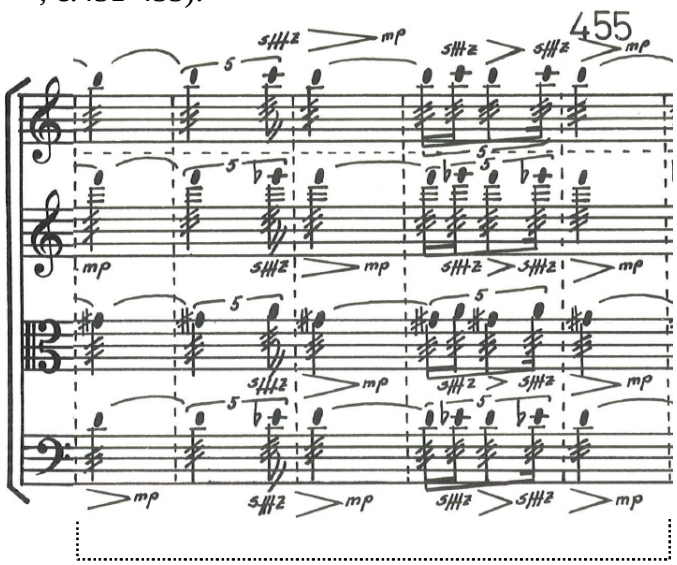
-Bloque 26 (**B.26**) - c.443$^{\text{solapado}}$-458:

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.

El nuevo proceso compositivo se impone uniformemente en el *tutti* instrumental con un aspecto muy característico. Tímbricamente está basado en el *col·legno tratto, sul ponticello* y con un trémolo permanente de carácter muy nervioso, con picos dinámicos súbitos ***sfffz*** >. Y melódicamente está basado en el ***co/mo*Pral.**, especialmente en su 1º orden (***mo*Pral.**) 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 **D$_{D}^{(VII\sharp)}$** (Sol#, Si, Re, Fa), que surge como superposición de notas provenientes del ***co/mo*Pral.** de 1º y 2º órdenes.

-(**D$_{D}^{(VII\sharp)}$**, c.451-455):

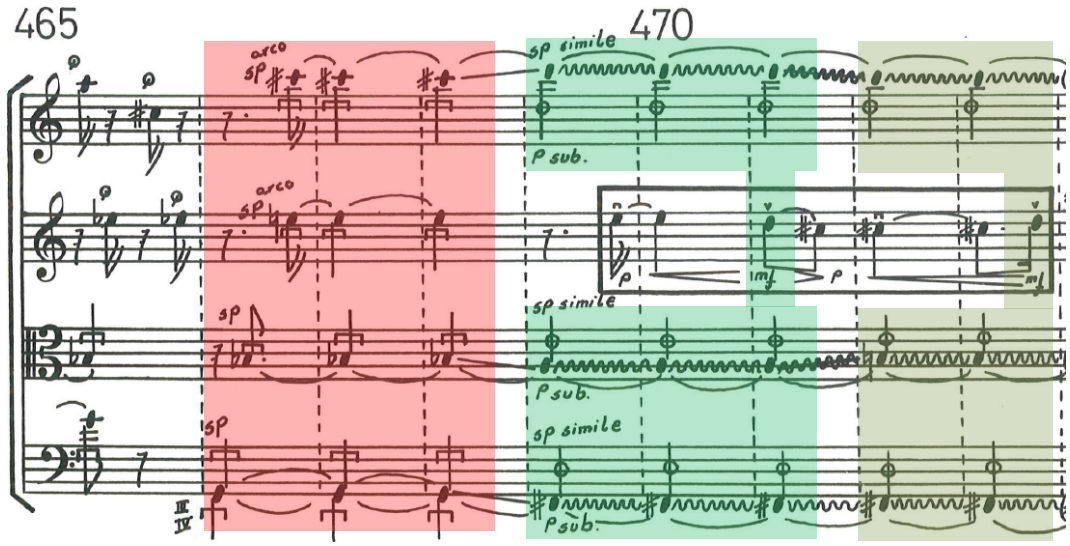


D$_{D}^{(VII\sharp)}$

-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 bruitistas, en el pizzicato Bartók y en la máxima 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 Mib 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 Mib 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 *glissandos* en la Tónica I^6 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:



• 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 sus funciones 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.

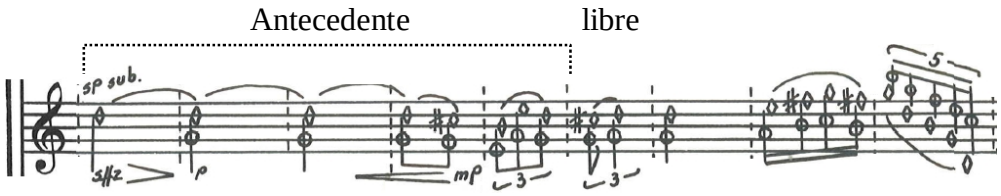
-Bloque 28 (**B.28**) - c.474-492:

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 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. Tímbricamente 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.

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$^{\overline{z}}$**) de Re Mayor; y el Mib, justificado por su relación con el acorde de uso también habitual de 7ª de Dominante (**V$^{7}_{+}$**) de Lab 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.

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.

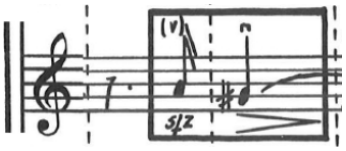
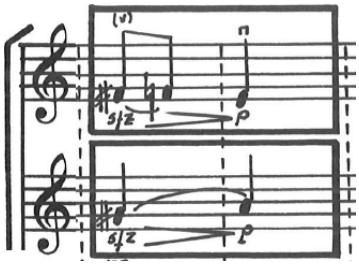
–Fase 14 (**F.14**) - c.500-525:

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 ***mo*Pral.** 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**).

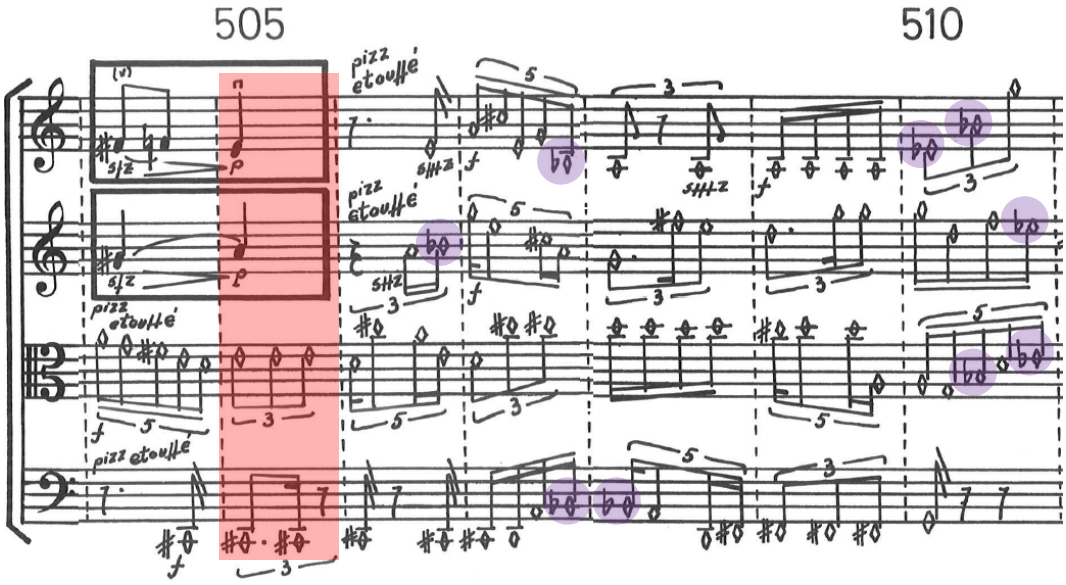
-Bloque 30 (**B.31**) - c.500-510:

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, 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 ***mo*Pral.** (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 Mib, justificadas, como ya sucedió anteriormente, procedentes de los acordes habituales en el discurso: 7ª disminuida (**VII^{7}**) de Re Mayor y 7ª de Dominante (**V$^{7}_{+}$**) de Lab Mayor, respectivamente.

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



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

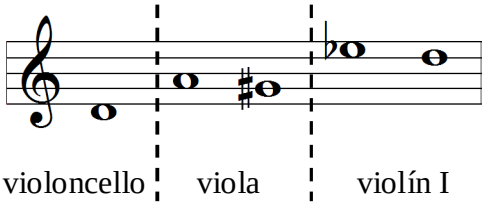
-Bloque 31 (**B.31**) - c.511-525:

El Bloque 31 supone el colofón al proceso de manifestación progresiva y dosificada de los materiales principales: el sonido ordinario, el ***mo*Pral.** 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 ***mo*Pral.**, que es utilizado por el cuarteto realizando una exposición conjunta de carácter expresivo en la que el ***mo*Pral.** es segmentado y disgregado por el cuarteto, casi a modo de *Klangfarbenmelodie*, participando los instrumentos en su exposición melódica a medida que se van incorporando:

***mo*Pral.**:



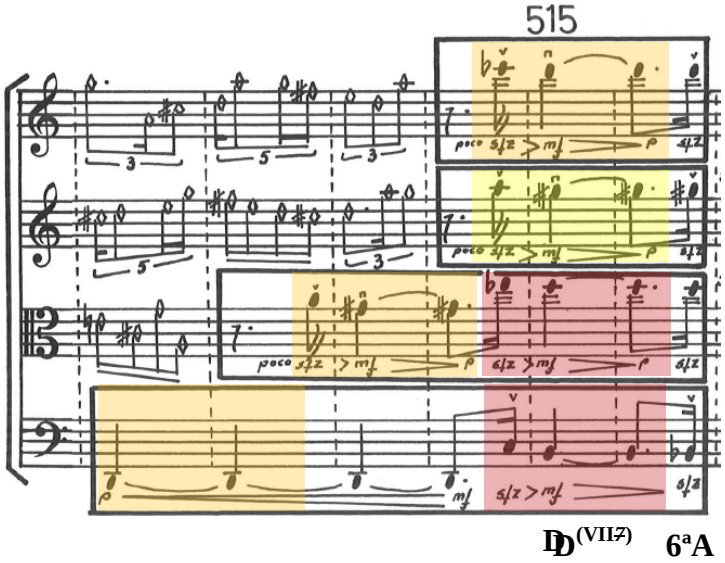
Esta segmentación no supone un deterioro en su percepción, sino al contrario, el ***mo*Pral.** se ve reforzado, densificado y enriquecido armónicamente. Además, su armonización se realiza mediante componentes íntegramente extraídos del ***co/mo*Pral.** de 1º y 2º órdenes:

Exposición melódica del ***mo*Pral.**

Armonización:

***co/mo*Pral.** de 1º orden

***co/mo*Pral.** de 2º orden



D D$^{(VII\flat)}$ 6ªA

La armonización del ***mo*Pral.** 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$^{(VII^{\circ})}$** (Sol#, Si, Re, Fa), que se produce coincidiendo con la última nota del ***mo*Pral.**, en el c.515-516; y seguidamente una 6ª aumentada alemana (Sib, Fa, Sol#, Re), en la última nota de sonido ordinario.

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 ***mo*Pral.**, 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 **Mib Mayor**. Tonalidad al semitono superior respecto a la principal de Re Mayor.

– c.519: **I** de Mib Mayor. Resolución cadencial en Mib Mayor: *Cadencia Auténtica Perfecta*.

– c.520: 7ª de Dominante (**V$^{7}_{+}$**) de **Lab Mayor**. Tonalidad al tritono inferior respecto a la principal de Re Mayor.

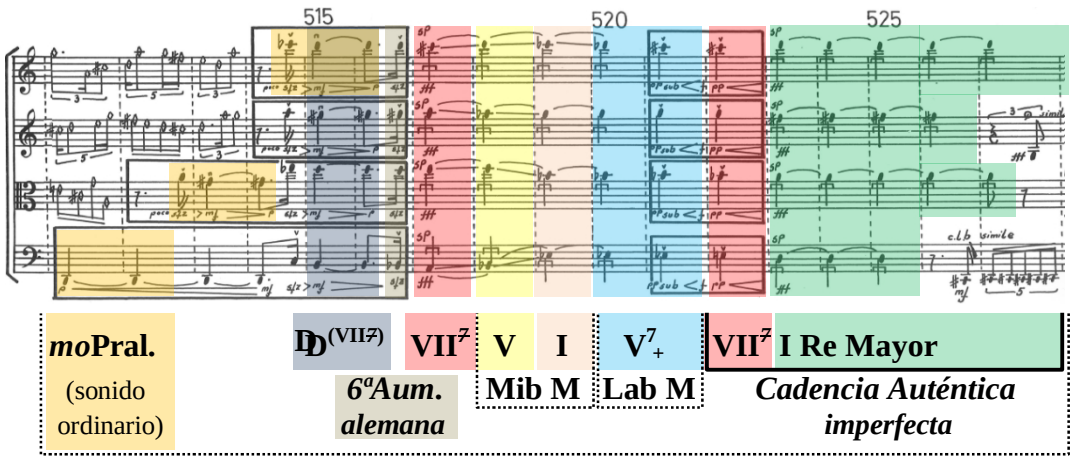
Los enlaces armónicos siguen, ahora muy contratantemente volviendo al sonido ordinario muy expresivamente y con dinámica ***PP*** <:

– c.521: 7ª de Dominante (**V$^{7}_{+}$**) de **Lab Mayor** (se enarmoniza el Reb por el Do#, con lo que podría ser también una 6ª aumentada francesa de Sol).

– c.522: 7ª disminuida (**VII$^{\circ 7}$**) de **Re Mayor**. Cadencial.

Y finalmente, la tensión tonal de la 7ª disminuida (**VII$^{\circ 7}$**) 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 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):



El desarrollo de todo el proceso durante el actual Bloque 31, su propósito por condensar los materiales principales (sonido ordinario, ***mo*Pral.** 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**.

➢ **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/mo*Pral.**, 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.

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.

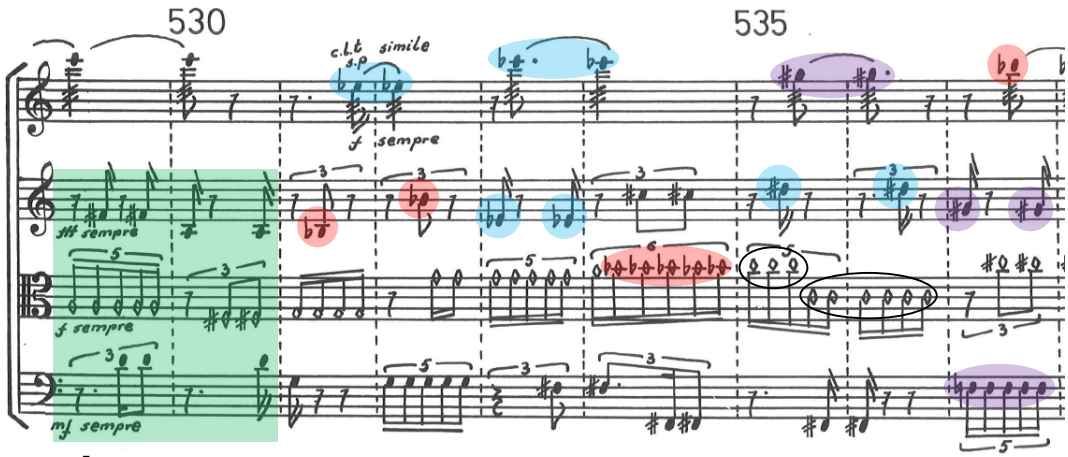
Melódicamente las líneas se construyen libremente en el ámbito tonal de Re Mayor, a partir de las notas de su escala, aunque se añaden elementos extraños al ámbito principal que distorsionan ligeramente su nitidez tonal, como las notas extrañas Sib, Mib, Sol# y Fa natural, justificadas, como ya sucedió anteriormente, procedentes de acordes habituales en el discurso: 7ª disminuida (**VII$^{\overline{z}}$**) de Re Mayor, 7ª de Dominante (**V$^{7}_{+}$**) de Lab Mayor, y al que ahora se añade el 6ª 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.

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

-Ámbito tonal de **Re Mayor**. -Notas extrañas: **VII^{7}** **V^{7}$_{+}$ Lab M** **6ªAum.**



I^{5} 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**.

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 (Sib, 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 ***mo*Pral.**.

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.

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 ***mo*Pral.**, y confiando el resto de su construcción a un empleo libre del 1º y 2º órdenes del ***co/mo*Pral.**. 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$^{(VII\overline{z})}$** (Sol#, Si, Re, Fa), que surge como superposición de notas provenientes del ***co/mo*Pral.** 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 final, sobre los materiales protagonistas: el centro tonal de Re Mayor y el ***mo*Pral.**, 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* instrumenta 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:

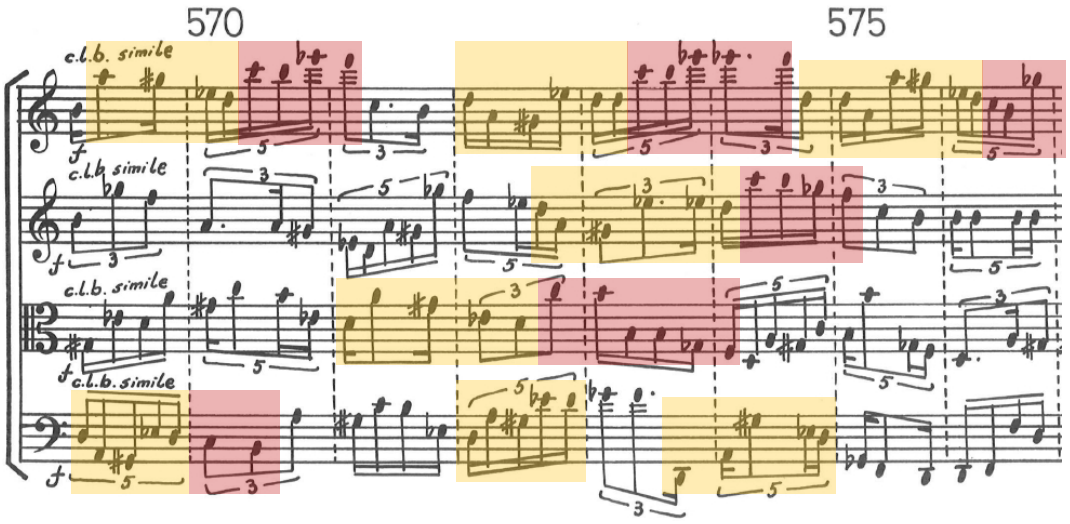
En el objetivo de suponer una síntesis temática cara al final de la obra, el actual Bloque lleva a cabo la reexposición variada del pasado **B.25**, concretamente de su segunda parte (c.438-447).

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**).

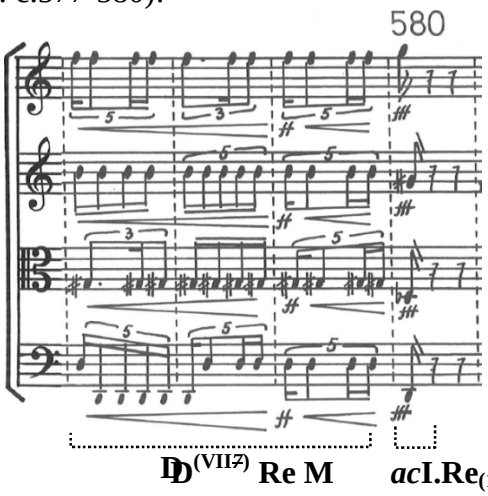
Y por otro lado, toma también del **B.25** su mismo procedimiento compositivo para la construcción de las líneas melódicas individuales. Este está basándolo en un empleo libre del 1º y 2º órdenes del ***co/mo*Pral.**, en el que se aprecia en diversos momentos la exposición perfectamente ordenada del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

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

-(Textura motívica: c.569-576):

Exposiciones ordenadas: ***mo*Pral.** ***co/mo*Pral.** 2º orden

Esta textura, armónicamente dispersa y descoordinada en su inició, 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𝄫D$^{(VII\not{z})}$** (Sol#, Si, Re, Fa), que surge como superposición de notas provenientes del ***co/mo*Pral.** 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 ***ac*I.Re$_{(11\text{-}7\text{-}}{}^{11)}$**, exactamente el mismo acorde con el que daba inicio la obra, cerrándose en este punto el circulo en lo que podría considerarse una cadencia final no tonal.

-(Textura motívica: c.577-580):



D𝄫D$^{(VII\not{z})}$ Re M ***ac*I.Re$_{(11\text{-}7\text{-}}{}^{11)}$**

–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.

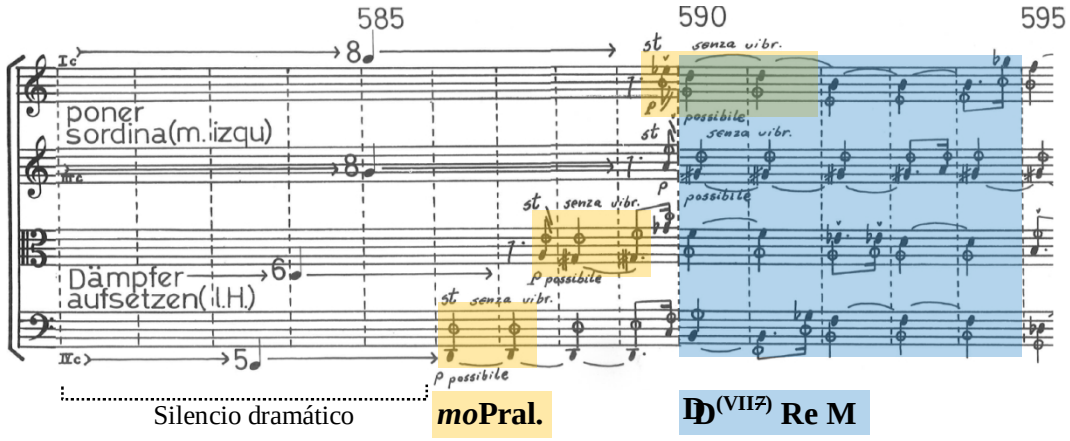
Este silencio es además aprovechado para que el *tutti* instrumenta pongan la sordina al instrumento, lo que confiere un nuevo aspecto tímbrico al cuarteto, inédito hasta este último momento de la obra, en busca de un calidez sonora más íntima para este momento de confesión final.

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 ***mo*Pral.**, 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 ***mo*Pral.**, provocada por la acumulación instrumental, da pie a una Dominante de la Dominante en forma de 7ª disminuida $\mathbf{D}\flat\mathbf{D}^{(\mathbf{VII}\sharp)}$ (Sol#, Si, Re, Fa), que se

produce en el c.590 coincidiendo con la última nota del ***mo*Pral.**, y que se extiende hasta el c.594 enriquecida por detalles melódicos extraídos del ***co/mo*Pral.** de 1º y 2º órdenes.

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



-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 **D D(VII7)** 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 **D D(VII7)**, 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 ($\mathbf{V}^{7}_{+}$) de **Re Mayor**. Semicadencia Auténtica.

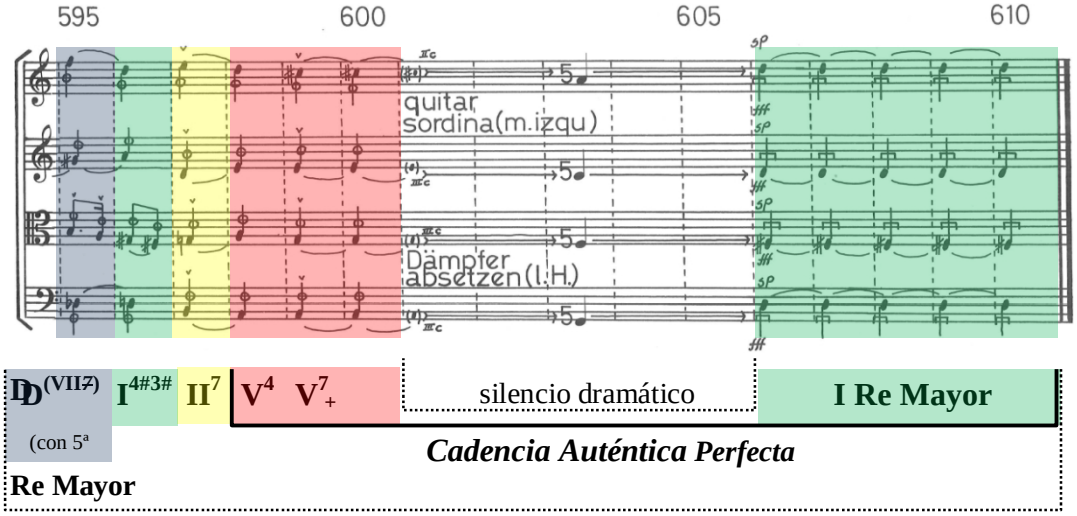
Al proceso armónico y cadencial le sigue un nuevo módulo de cinco compases de absoluto silencio, durante el que además se pide que se quite la sordina del instrumento, dejando la Semicadencia Auténtica de Re Mayor en una tensa espera de máxima expectación.

Y finalmente, del mismo modo que sucediera en el **B.31**, la tensión tonal alcanzada con la 7ª de Dominante ($\mathbf{V^7_+}$) de Re Mayor y la enorme expectación creada por el frio 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 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*."[334]

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



[334] 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. Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000*, de la presente Tesis Doctoral.

3.3. **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.

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 contrapone 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 (***co*I.**) como medio de 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:

- 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 (***co*I.**): tritono, semitono/cromatismo e intervalo justo.
- Líneas melódicas construidas sobre ámbitos tonales.
- Motivos temáticos:
    - Motivo transición: ***mo*Trans.**.
    - Motivo principal: ***mo*Pral.**. Y su complejo motívico derivado: ***co/mo*Pral.**.

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 ***co*I.**.
  - Clusters de diferentes tipos.
  - Armonías generadas a partir del ***co/mo*Pral.**.
- Acordes tonales tradicionales.

Recursos tonales:

- Atonalidad: controlada mediante un sistema interválico acotado en el complejo interválico ***co*I.**.
- Tonalidad: centro tonal de Re y tonalidad principal de Re mayor.
- 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: ***mo*Pral.**.

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.

-4º. 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***"[335]

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 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

[335] 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. Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000*, de la presente Tesis Doctoral.

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.

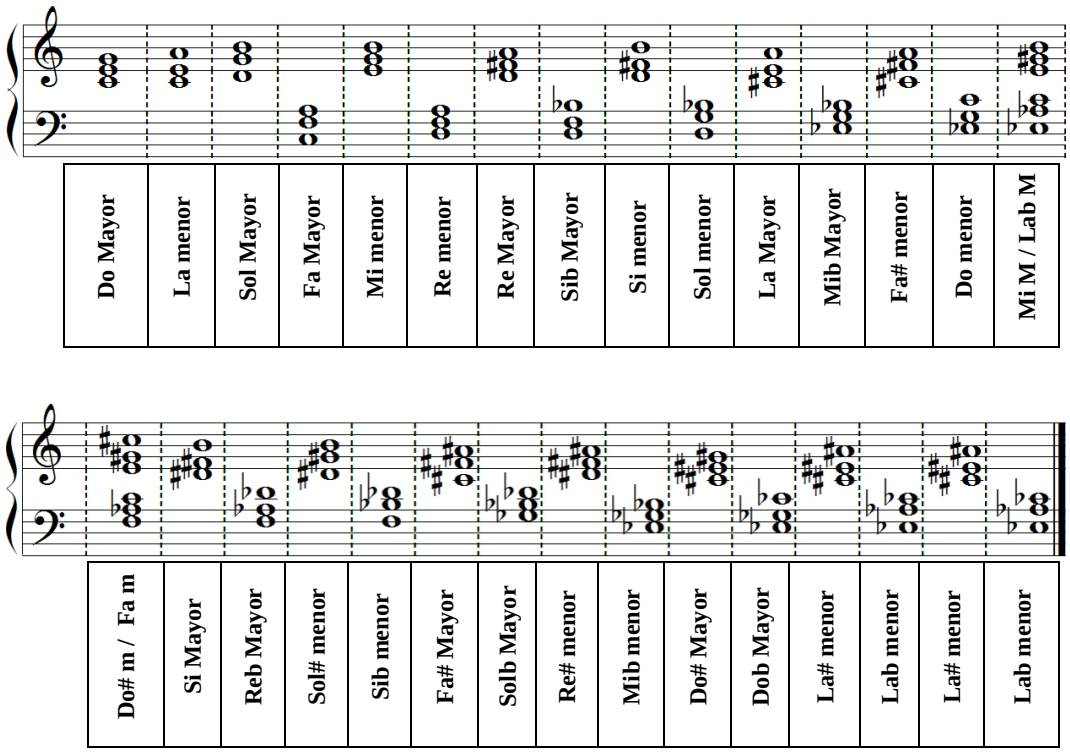
4.2.2.14. ***Alla breve*** [piano] (1979) [*H.O.* nº 17]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

Compuesta para piano solo, el título de la obra hace alusión a la concisión de la obra, tanto en su duración como en su planteamiento.

La escritura de la obra es convencional en un compás de 4/4, aunque utiliza algunas grafías prácticas.

El sistema compositivo de la obra se centra en el tratamiento de la *Holotonality* o Pantonalidad, consistente en el uso y la elaboración de las treinta tonalidades, las cuales se ordenan en una serie y se implantan en la obra, a través de su acorde tríada de Tónica, en la sucesión establecida, que es la que se muestra a continuación:



La sucesión de los acordes viene perfectamente determinada por sus armaduras, ordenándose de menos a más alteraciones (de 0 a 7), guardando los criterios de que en primer lugar se presentan las tonalidades Mayores y luego las menores, y primero las de sostenidos y luego las de bemoles.

Los acordes se presentan en diversos estados, fundamental e inversiones libremente, y exclusivamente aparecen acordes solapados en el c.14 (Lab M / Mi M) y c.16 (Fa m / Do# m), además de en el final, c.27-28, donde se solapan las resonancias de los acordes de La# menor y Lab menor a modo de cierre dejando ***lasciar vibrare***.

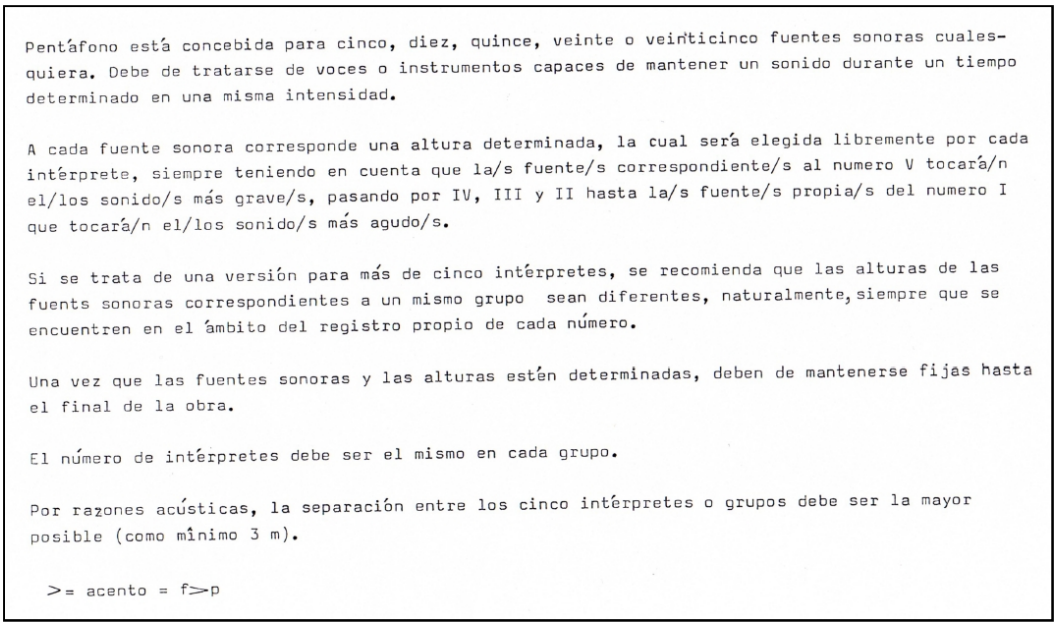
La idea del autor es que esta concepción Pantonal y de evolución armónica se imponga contundentemente a cualquier otro factor musical de la obra, que sea el único aspecto realmente perceptible y sobre el que se centre exclusivamente la atención del oyente. Para ello relega a la inexpresión el resto de factores: La disposición de los acordes se condensa en un reducido registro central de dos octavas con la intención de constreñir el margen de alturas. Se reduce la dinámica a un estable ***P possibile sempre*** y con pedal ***una corda***. Se indica la acción del pedal *sustain* con la intención de controlar que no se mezclen ni superpongan las armonías y permanezcan bien definidas. Y se utiliza en su escritura una rítmica constante para los acordes de fusas repetidas sucesivamente a **corchea=120**, ejecutadas ***sin acentos, como un Bordone*** y con *"los dedos (casi) siempre en contacto con el teclado, evitando de esta forma el proceso de retroceso de los "martillos" en el interior del instrumento y eliminando así el típico ataque del acorde"*, como medio de mantener una columna de sonido totalmente uniforme en una textura totalmente homofónica y dando origen a una estructura formal de un solo trazo.

4.2.2.15. ***Pentáfono*** (1979) [*H.O.* nº 18]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

La obra es objeto de un interesante análisis musical en el trabajo de investigación de José Miguel Fayos (2006: 31-41).

La característica fundamental de la obra es su Indeterminismo y su Aleatoriedad. Este posicionamiento estético condiciona la obra desde su origen, lo que se traduce en una indeterminación de parámetros como la instrumentación –y con ello la tímbrica– y la altura –y por ende la armonía resultante–, tal y como especifica Ramón Ramos en las notas iniciales de la partitura:



Pentáfono está concebida para cinco, diez, quince, veinte o veinticinco fuentes sonoras cualesquiera. Debe de tratarse de voces o instrumentos capaces de mantener un sonido durante un tiempo determinado en una misma intensidad.

A cada fuente sonora corresponde una altura determinada, la cual será elegida libremente por cada intérprete, siempre teniendo en cuenta que la/s fuente/s correspondiente/s al numero V tocará/n el/los sonido/s más grave/s, pasando por IV, III y II hasta la/s fuente/s propia/s del numero I que tocará/n el/los sonido/s más agudo/s.

Si se trata de una versión para más de cinco intérpretes, se recomienda que las alturas de las fuents sonoras correspondientes a un mismo grupo sean diferentes, naturalmente, siempre que se encuentren en el ámbito del registro propio de cada número.

Una vez que las fuentes sonoras y las alturas estén determinadas, deben de mantenerse fijas hasta el final de la obra.

El número de intérpretes debe ser el mismo en cada grupo.

Por razones acústicas, la separación entre los cinco intérpretes o grupos debe ser la mayor posible (como mínimo 3 m).

>= acento = f>p

También se sugiere una cierta espacialidad para la obra en beneficio de su envolvente y la panorámica, necesaria para crear un espacio sonoro adecuado, dadas las características de la obra.
Esta indeterminación y aleatoriedad implica que uno de los valores conceptuales de la obra resida en sus infinitas posibilidades de variedad sonora entre una audición y otra de la obra, dada su calidad de "continente sin contenido".

Sin embargo, esta indeterminación no es absoluta, sino que se estructura perfectamente en torno al parámetro métrico: el tempo y el ritmo, que en la partitura quedan completamente determinados, además de la intensidad, mediante su codificación tradicional con escritura ordinaria compaseada.

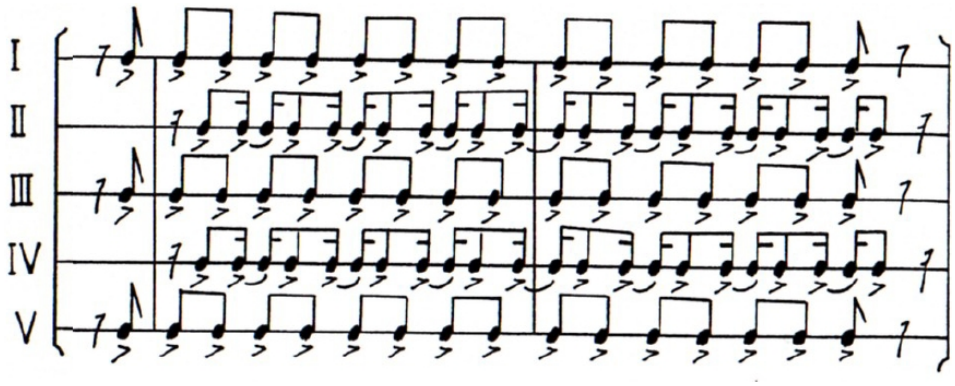
De este modo, dadas las especiales características de la obra, su procedimiento compositivo se centra exclusivamente en el parámetro rítmico. Así, el control y la definición del ritmo se lleva a cabo a través de secuencias numéricas, no en forma de series rígidas sino más bien en forma de diversos patrones numéricos que son

construidos libremente aludiendo a planteamientos de lógica y de proporción, los cuales son aplicados tanto a los sonidos como a los silencios. Sirvan de ejemplo algunos de los numerosos patrones secuenciales presentes en la obra:

- Secuencias de sonidos de 6 tiempos seguidos de un tiempo de silencio: c.1-10 voces I, II y V.
- Secuencia de seis negras seguidas de seis tiempos de silencio: c.4-10 voces II y IV.
- Secuencia variable de una negra seguida cada vez por un tempo más de silencio: c.14-20 voz V.
- Secuencia variable en la que, a la vez que aumentan los tiempos del sonido, disminuyen las tiempos del silencio: c:69-79 voz I.

Para la relación entre las voces se establece, por un lado un vínculo entre I, III y V, y por otro lado entre II y IV. Este vínculo se traduce en el hecho de compartir el mismo material secuencial y en la realización de cánones entre estas voces concretas.

Otro recurso empleado en la obra son las bilocaciones rítmicas consistentes en enfronta en diferentes voces la pulsación contra su síncopa, como recurso de tensión que aparece precisamente en el momento más intenso y denso de la obra: c.114-124.

-(c.123-124):

Estructuralmente, la obra se organiza en tres Secciones principales diferenciadas por su material y aspecto rítmico, lo que configuran una forma Ternaria reexpositiva, y seguidas de una última Sección en forma de Coda final:

Secciones	**S.1**	**S.2**	**S.3**	**S.4**
Función estructural	**A**	**B**	**A'**	**Coda final**
Elementos protagonistas	Aspecto homogéneo, básicamente en valores largos. Canon entre I, III y V.	Mayor intensidad y densidad rítmica. Bilocación rítmica.	**Reexposición** variada de **S.1**: Vuelta al aspecto homogéneo, básicamente en valores largos.	Basada en elementos anteriores. Cadencia rítmica final.
Compases	c.1	c.88	c.125	c.151-165

4.2.2.16. ***Llanto por una ausencia*** (1980) [*H.O.* nº 20]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

La obra es objeto de un interesante análisis musical en el trabajo de investigación de José Miguel Fayos (2006: 61-75), y de un artículo ilustrativo de Héctor Oltra (2013b: 20-21) –autor de la presente Tesis Doctoral– para el programa de mano del *XXXV ENSEMS Festival Internacional de Música Contemporánea de Valencia*.

Temáticamente, la lectura de *"Granada, 1936. El asesinato de García Lorca"* del hispanista de origen irlandés Ian Gibson lleva a Ramón Ramos a inspirar la obra musical en la muerte del poeta Federico García Lorca. Como texto para la obra, tomando el poema *"Llanto por Ignacio Sánchez Mejías"* de García Lorca como modelo poético, el propio Ramón Ramos escribe unos versos inspirados en la muerte del poeta granadino:

"Ay, que una bala negra
puso sitio en tu pecho.
Tu cuerpo quedó en el rodal sangriento
y tu alma se confundió con el cielo."

Compuesta para ensemble mixto y contralto, se trata de una obra libre y espontánea que se consagra enteramente al servicio de la necesidad expresiva y de su simbolismo temático, por lo que se desarrolla principalmente de manera intuitiva y no se somete a ningún sistema estricto de composición concreto, situándose la obra excepcionalmente lejos de las influencias post-serialistas que Ramón Ramos estaba recibiendo bajo la tutela de Günther Becker en esta etapa de formación en el *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf. (ENSEMS, 1996: 15).

Su procedimiento compositivo, planteado libre e intuitivo, se sustenta en el desarrollo motívico de diversos elementos, principalmente en las célula rítmico-melódicas presentadas inicialmente por el trombón, que aparecen recurrentemente a lo largo de toda la obra y que son objeto de variación diversa a través de transposiciones, diseños por aumentación o mutaciones rítmicas.

En la obra, dada la localización española de su temática, se percibe la influencia de cierto nacionalismo español a través de elementos tomados de la tradición musical andaluza que se aprecian mimetizándose en la voz de la contralto en forma de *quejío* flamenco, así como la utilización de elementos característicos como un diatonismo melódico sobre el modo frigio, la aparición consecuente de un centro tonal sobre Mi, o los enlaces armónicos inspirados en la característica cadencia andaluza.

La obra no destaca por su desarrollo armónico ni contrapuntístico.
La armonía no responde a ninguna serialización, y su planteamiento es presentado en ocasiones de forma estática mediante acordes sostenidos. Estos están basados en agregados en forma de clusters de disposición abierta o en armonías por cuartas en diferentes disposiciones. También es destacable la influencia en la armonía de los elementos de inspiración nacionalista: el centro tonal de Mi, el modo frigio, o los enlaces armónicos inspirados en la cadencia andaluza.

El uso del contrapunto imitativo tampoco es un recurso especialmente explotado en la obra.

Sin embargo, la tímbrica sí es objeto de una especial atención, apareciendo en la obra el uso de diversas técnicas extendidas instrumentales y vocales en busca de timbres no convencionales que envuelven la obra en una atmósfera tímbricamente rica, sugerente y atractiva:

- En el trombón el efecto de alzar y declinar el pabellón mientras se toca.
- El uso en la voz del *Sprechstimme* entre voz cantada y voz hablada, la voz totalmente hablada, la boca cerrada, semiabierta o abierta, el sonido gutural total o a medias con la voz normal, y el grito.
- En los vientos el *aeolian sound*, el sonido de llaves, y la presión exagerada en la embocadura.
- En las cuerdas la presión exagerada o extrema del arco distorsionando y rompiendo el sonido.
- En la percusión el uso del arco sobre el tam-tam o el plato suspendido.

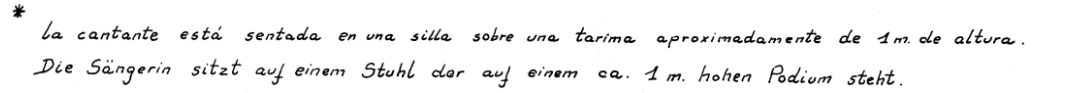
Formalmente la obra se divide en tres Secciones principales que se estructuran respondiendo al simbolismo temático en una descripción musical casi programática de la muerte del poeta:

Secciones	**S.1**	**S.2**	**S.3**
Funciones estructurales	Introducción Exposición	Intermedio	Postludio Reexposición variada de **S.1**
Elementos protagonistas	Trombón Sonidos rotos	"Soleá" Lamento	Resurgir del trombón
Simbología	El poeta espera su muerte	Cante por la muerte del poeta	La voz inmortal del poeta
Compases	c.1-51	c.52-95	c.96-228 fin

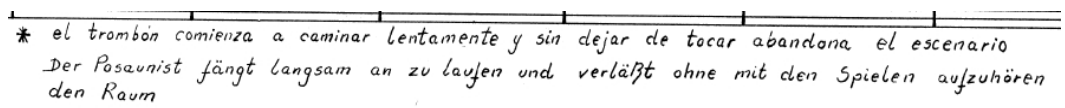
La primera Sección (**S.1**) está protagonizada por el trombón, que encarna la voz de Federico García Lorca, ya consciente de su próxima muerte (c.1-15). Muerte que es representada mediante la expresión de sonidos rotos y convulsos (c.16-51).

La segunda Sección (**S.2**), como un intermedio, es un lamento en el que "como un gemido" se escucha un cante de tono melancólico inspirado en la "soleá", una elegía, un llanto por la muerte del poeta protagonizado ahora por la voz de la contralto, con la extensión expresiva de sus recursos vocales desde la boca cerrada al grito, en el que se canta el texto escrito ex profeso por Ramón Ramos, y en cuyo canto se aprecian influencias del folklore español-andaluz presentando elementos y características del flamenco.
Y finalmente en la tercera Sección (**S.3**), a modo de reexposición libremente variada, el trombón resurge vehementemente como la voz del poeta que todavía se escucha, ya no físicamente, pero sí a través de su legado artístico, en un final musical en el que la obra no termina, sino que simplemente desaparece en la lejanía, donde seguirá sonando eternamente la voz inmortal del poeta. (OLTRA, 2013b: 20-21).

Por otro lado, la obra contiene cierta teatralidad y *happening* a través de diversas indicaciones sobre la acción escénico-dramática. Estas pueden ser generales: "Silencio absoluto. Los instrumentistas permanecen inmóviles" (c.51). O particulares, como las referidas a la contralto, a la que escénicamente se le sitúa…



o indicaciones como "la cantante permanece sentada", "la cantante se levanta bruscamente" (c.37), "la cantante se sienta" (c.96). O las indicaciones dedicadas especialmente a la figura del trombón, al que se le solicita que alce o decline el pabellón del instrumento mientras toca, "el trombón se levanta" (c.95), "permanece inmóvil" (c.128), "el trombón se sienta" (c.131), o el sorprendente gesto teatral del final de la obra:



La obra también incluye indicaciones sobre la iluminación escénica general y sobre detalles que señalan y centran la atención sobre los protagonistas –el

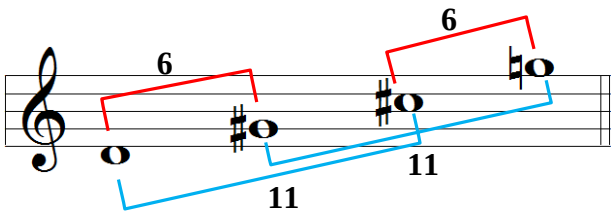
trombón y la voz– a través de su focalización lumínica o de su oscurecimiento total.

4.2.2.17. ***Ritorno*** ([1980]) [*H.O.* nº 21]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

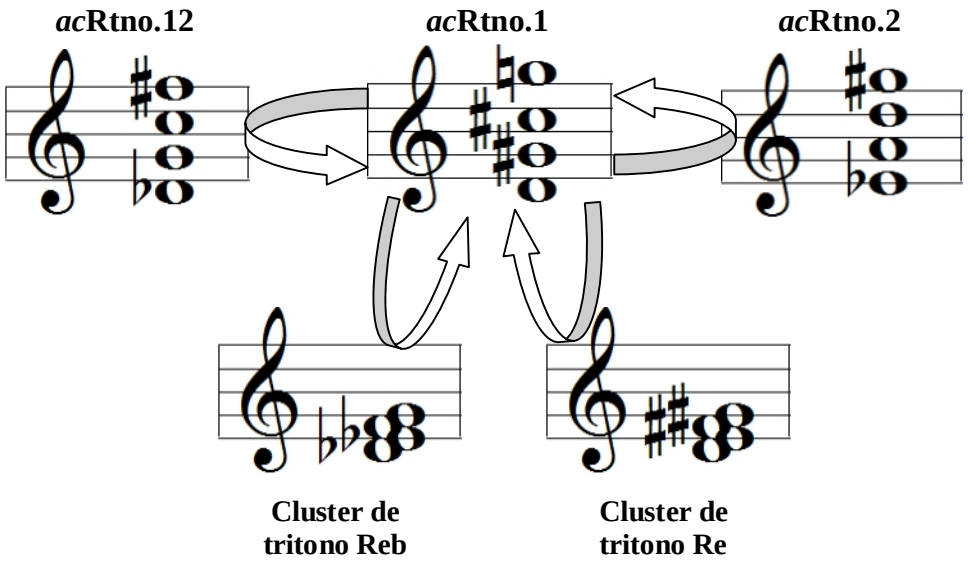
Compuesta para cuarteto de vientos madera (flauta, oboe, clarinete y fagot), el título de la obra alude al retorno, lo cual es significativo dada la situación de Ramón Ramos, que en 1980 hacía ocho años de su partida de Valencia hacia Düsseldorf, lo que hace pensar como inspiración de la obra en una posición emocional de incertidumbre-deseo respecto al retorno al hogar, y lo que es susceptible de representación simbólica en la obra musical.

El sistema compositivo de la obra está conformado por el propio Ramón Ramos en torno a un serialismo no al uso, sino basado en una serie-motivo tetrafónico ***s*Rtno.**$^{[O](1-4)}$, construido claramente en base al tritono (6) y al semitono/cromatismo (11):



La ***s*Rtno.**$^{[O](1-4)}$ sirve como base tanto para la generación en la obra del material melódico como para el armónico. De hecho, a partir de la verticalización de esta serie-motivo ***s*Rtno.**$^{[O](1-4)}$ se genera un acorde (***ac*Rtno.1**) que asume la categoría de "Tónica" atonal, y que se presenta explícitamente ya en el principio de la obra. Tomando como epicentro este ***ac*Rtno.1**, se generan armonías diferentes derivadas, en forma de transposiciones del ***ac*Rtno.1**, clusters de tritono, etc…, pero –en una clara alusión y haciendo honor al título de la obra– siempre se

termina por retornar a la "Tónica" armónica original. A continuación se muestran las armonías más destacadas de la obra:



A nivel melódico el motivo es desarrollado contrapuntísticamente a través de cánones e imitaciones. Y a nivel rítmico el material es tratado diversamente, desde un *tempo* regular y bien marcado (c.1-6,…) hasta el uso de la polirritmia simultánea (c.19-22,…).

Todo este materia es desarrollado dando origen a diferentes texturas a lo largo de la obra: textura homofónica (c.1-6,…), textura micropolifónica (c.204-221,…), textura de punto contra línea (c.49-55, c.111-121,…), textura contrapuntística (c.131-139,…), y textura granulada puntillista (c.205-209,…).

La estructura de la obra responde a una organización en 6 Secciones principales en forma de Rondó, lo cual es significativo en una pieza que se titula ***Ritorno***:

Secciones	**S.1**	**S.2**	**S.3**
Función estructural	**A**	**B**	**A'**
Elementos protagonistas	Estribillo-*Ritornello*. Exposición de ***s*Rtno.**$^{[O](1-4)}$ y ***ac*Rtno.1**.	Estrofa. Destaca la textura de punto contra línea.	**Reexposición** variada de **S.1** – **A**. Estribillo-*Ritornello*.
Compases	c.1	c.45	c.82

S.4	**S.5**	**S.6**
C	**A''**	**Coda**
Estrofa. Destacada presencia del contrapunto, el canon y la imitación.	**Reexposición** variada de **S.1** – **A**. Estribillo-*Ritornello*.	Coda temática, basada en la recapitulación de los elementos característicos anteriores.
c.130	c.198	c.251

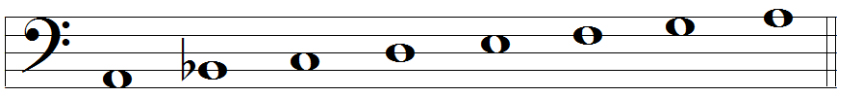
El final de la obra es significativo que no termine en el acorde ***ac*Rtno.1**, al que se ha aludido y que se ha tratado durante toda la pieza como "Tónica" o epicentro tonal, lo cual puede tener una turbadora lectura simbólica.

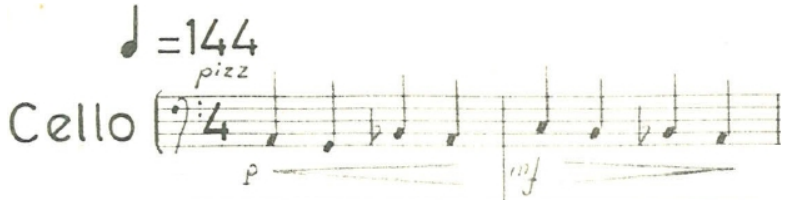
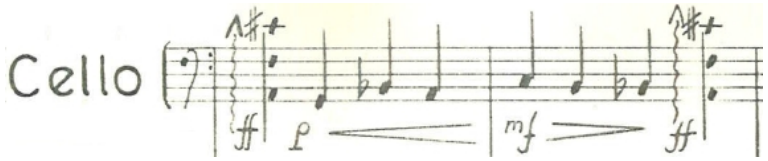
4.2.2.18. ***Yerbabuena*** (1981) [*H.O.* nº 23]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

La obra, compuesta para violonchelo y piano, está marcada por la influencia del folklore andaluz y del flamenco a través del uso de la escala Frigia y la cadencia andaluza.

En base a la influencia folklórica, el motivo principal se construye en el violonchelo sobre la escala Frigia de La:



El motivo temático generado (***mo*Yer.**) gira en torno a la tónica modal (La), y añadiendo algún cromatismo como elemento distorsionador. Este motivo es presentado insistentemente justo en el inicio de la obra por el violonchelo a solo en pizzicatos:

Y a este motivo principal se le añade pronto una armonía inspirada en el I grado de la cadencia andaluza sobre La Frigio (La-Do#-Mi), en el que se sustituye en el acorde la 5ª Justa por la 6ª menor (Mi por Fa) como elemento distorsionador (***ac*Yer.**), adquiriendo sonoridad de tritono con un acorde de 5ª Disminuida en primera inversión (La-Do#-Fa):

El uso de estos elementos en torno a La Frigio genera un centro tonal en la pieza sobre la nota La.

Tanto melodía como armonía tienen en la obra su epicentro en los motivos mencionados, a partir de cuya distorsión se genera un discurso atonal intuitivo pero que siempre conserva el trasfondo de la influencia y la inspiración folklórica.

La macroforma de la obra se estructura en tres Secciones principales a modo de forma Ternaria reexpositiva:

Sección 1 – A:

T.1

c.1: **Introducción**.

Violonchelo solo presentando el motivo temático principal (***mo*Yer.**) y el acorde principal (***ac*Yer.**).

T.2

c.26: Textura de melodía acompañada

Piano acompaña con el ***mo*Yer.** al que empieza a someter a variación mediante la adición de notas extrañas al motivo original (Lab, Solb) pero sin llevar a desvirtuarlo del todo.

Violonchelo despliega una línea melódica en pizzicato, inspirada en el "*quejío*" flamenco, basada libremente en el modo de La Frigio, pero añadiendo alguna nota extraña (Mib) para desvirtuarla ligeramente, aunque conservando siempre la visibilidad de la naturaleza de la influencia folklórica. La melodía se despliega hasta su cadencia en el c.40-41, en clara alusión a la cadencia andaluza y resolviendo sobre el ***ac*Yer.**.

T.3

c.42: Textura de melodía acompañada.

Aumento progresivo de la densidad e intensidad sonora.

Piano acompaña con el ***mo*Yer.** sometido a distorsión. Ahora incorpora, primero en su mano derecha y más tarde en la izquierda, el ***ac*Yer.** transformado en una tríada de 5ª Disminuida, que despliega paralelamente.

El violonchelo combina fragmentadamente en su intervención la línea melódica anterior con la reexposición del ***mo*Yer.**, terminando con una la misma cadencia anterior (c.39) pero ahora inconclusa, interrumpida por un silencio dramático.

Sección 2 – B:

T.4

c.92: Desarrollo de los materiales.

Se modula inicialmente a Re Frigio (subdominante de La) para luego modular más inestablemente a otros tonos Frigios (Fa Frigio, c.128).

Violonchelo con arco melodía tipo recitativo, acompañada por las puntualizaciones del piano.

T.5

c.148: Vuelve el aspecto de melodía acompañada entre violonchelo y piano adoptando para ello el aspecto del **T.2**.

Cadencia interrumpida.

Sección 3 – A':

T.6

c.173: **Reexposición** variada y abreviada de la **S.1 - A**, recapitulando sus elementos y aspectos característicos basados en el ***mo*Yer.** y en el ***ac*Yer.**.

Tras un silencio dramático, la cadencia final se produce en ***PP*** sobre un La –centro tonal modal principal de la obra– en el violonchelo y un acorde basado en un doble tritono en el piano.

4.2.2.19. ***Comunicación*** (1981) [*H.O.* nº 24]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

La obra es objeto de un interesante análisis musical en el trabajo de investigación de José Miguel Fayos (2006: 76-86).

Comunicación, escrita para conjunto instrumental mixto (clavicémbalo, piano, trombón, percusión, violín, viola y violonchelo), está dedicada a Cinta Bosch, quien por entonces era su novia y posteriormente fue su mujer, por lo que la obra encuentra una inspiración sentimental, que mantiene generalmente un perfil muy bajo con una atmósfera muy estática, calmada y tenue.

Compositivamente se utiliza un sistema atonal libre de composición basado en diversos recursos destacados.

Entre estos sobresale especialmente, por la novedad que supone en su lenguaje, el empleo de las series de armónicos naturales, cuyo uso puede tener origen en la influencia de la música de los compositores franceses Gerard Grisey (1946-1998) y Tristan Murail (1947), quienes fueran profesor y ponente en el *30º Internationalen Ferienkurs für Neue Musik*, curso de composición e interpretación de Darmstadt, al que Ramón Ramos asistió en el verano de 1980, aproximadamente un año antes de la composición de esta obra. El tratamiento de este recurso se plasma en el uso de los armónicos que se producen en serie de modo natural en el *glissando* de las cuerdas. Y también mediante la reproducción no natural de series de armónicos en instrumentos como el clavicémbalo o el piano, o incluso los propios instrumentos de cuerda en pizzicatos, reproduciendo

series de diferentes fundamentales del parcial 1 al 16 en cualquier dirección (ascendente, descendente) o también desordenadamente.
Otro de los puntos que centran principalmente la atención de la obra es la tímbrica y la búsqueda de nuevas atmósferas sonoras mediante el empleo de instrumentos poco convencionales como flautas dulces o silbatos, o la sordina *wah-wah* en el trombón y los crótalos en trémolo de la percusión.

En el plano armónico prima la sonoridad de cluster, llegando incluso a darse un acorde dodecafónico no serial coincidiendo con el punto climático de la obras (c.93). Y también la armonía se produce fruto de la superposición de diferentes voces instrumentales que exponen diferentes series de armónicos. Pese a esta armonía cromática y de serie armónica, la nota Fa# adquiere cierto protagonismo imponiendo su presencia en forma de centro tonal principal en varias secciones de la obra.
En el plano rítmico destaca una característica síncopa de negra, y una derivada bilocación rítmico-armónica de corchea contra síncopa muy breve, que coincide con el momento más dinámico e intenso de la obra (c.93).
Y aunque con no mucha presencia, también se hallan recursos contrapuntísticos en forma de cánones, estrechos e imitaciones, principalmente entre el trombón, instrumento melódicamente protagonista de la obra, y el violín o el violonchelo.

Formalmente la obra se divide en tres Secciones principales que se diferencian por sus materiales y el uso de los mismos:

Secciones	**S.1**	**S.2**	**S.3**
Funciones estructurales	**A**	**B**	**A'**
Elementos protagonistas	-Atmósfera estática. -Timbre protagonizado por las flautas dulces. -Síncopa de negra. -Armonía de cluster. -Centro tonal Fa#.	-Textura más contrapuntística. -Series de armónicos naturales y reproducidas. -Armonía fruto de la superposición de series. -Línea melódica en trombón, imitada en violín y cello. -Centro tonal Sol.	-Vuelta a la atmósfera estática. -Síncopa de negra. -Bilocación y acorde dodecafónico en el clímax (c.93). -Timbre de silbatos. -Armonía de Cluster. -Centro tonal Fa#.
Compases	c.1	c.43	c.74 a Fin

4.2.2.20. ***L'últim adeu*** [grupo] (1982) [*H.O.* nº 25]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

Compuesta para voz y grupo instrumental mixto (piano, guitarra, flauta dulce y violonchelo). Se trata de una pieza menor, escrita en forma de canción sobre un texto en verso del propio Ramón Ramos (poema que se puede encontrar en los *Resultados* del *CAPÍTULO 1: BIOGRAFÍA*).

Su sistema compositivo es muy tradicional y básico, claramente tonal, en Sol Mayor, con una armonía muy fundamental sustentada en los grados tonales, y estructuralmente se construye en forma de típica canción con estribillo: A-B-A'
Por sus características, con toda probabilidad se trate de una pieza compuesta sin la intención de trascender el ámbito íntimo y sin pretensiones artísticas más allá de las meramente expresivas y comunicativas a nivel privado.

4.2.2.21. ***L'últim adeu*** [dúo] (1982) [*H.O.* nº 26]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

Esta se trata de una transcripción reducida para guitarra y voz, por lo que queda bajo las mismas consideraciones que el opus original anterior.

4.2.3. Obras de la etapa *Retorno* (1983-1989):

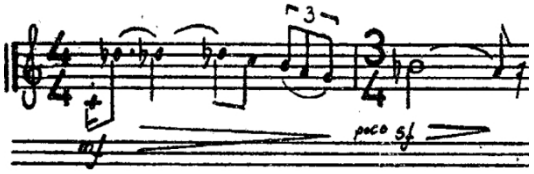
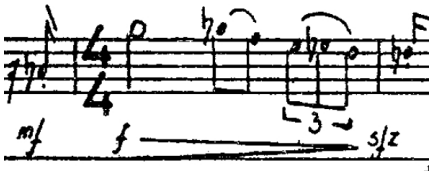
4.2.3.1. ***Quasi niente*** (1983) [*H.O.* nº 30]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

Existe una interesante aproximación analítica a la obra realizada por el compositor valenciano César Cano, como parte del artículo titulado "Ramón Ramos: Desde lo austero y sucinto", publicado en 1986 en la revista *Estudios Musicales: Revista del Conservatorio Superior de Música de Valencia*, Nº 3. (CANO, 1986: 61-70).

Compuesta para flauta sola, la obra se concibe desde la libertad en el proceso compositivo, no acogiéndose a ningún sistema compositivo rígido y primando la intuición musical en beneficio de la necesidad expresiva. La obra se enmarca, tanto por su talante como por su técnica compositiva, en un expresionismo estético atonal libre.

La obra establece como materiales precompositivos principales una serie de diseños melódico-rítmicos que se forman con cierto protagonismo del intervalo de semitono/cromatismo y se localizan preferiblemente en el registro medio-grave del instrumento con el deseo de mostrar especialmente el timbre más oscuro de la flauta y generar una atmósfera calmada, sensual y caliginosa, siempre con unos matices muy cuidados. Estos motivos son a lo largo de la obra permanentemente desarrollados, sometidos a una variación constante, fragmentados y mezclados entre sí formando un entramado fluido. Los motivos fundamentales son los siguientes:

-***mo*A.**: De características rítmico-melódicas, se puede tomar de él el aspecto rítmico o el melódico, se puede presentar completo o fragmentado, con una especial atención al diseño de su cabeza (p.ej.: c.1-2, c.23, c.24, c.33…):

-***mo*B.**: 5 o 6 notas cromáticas descendentes. Su arranque es similar a la cabeza del ***mo*A.**. Se puede presentar con ritmo definido o libre (p.ej.: c.3 con anacrusa, c.15 con anacrusa, c.62-64…):

-***mo*C.**: Diseño interválico de 5 notas sucedidas en sentido ↗↘↗↘, y con interválicas varias pero muy similares (tonos):

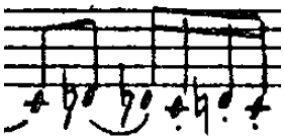
1/2 – 1/2 – 1 – 1.

1/2 – 1/2 – 1 – 1/2.

1/2 – 1/2 – 1,5 – 1/2.

1/2 – 1/2 – 1,5 – 1,5.

Rítmicamente libre, pero con sentido unitario grupal. (p.ej.: c.4, c.7, c.13-15, c.48, c.49…):



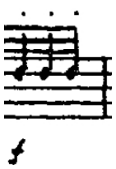
-***mo*D.**: Diseño rítmico-melódicos de 5 notas, con perfil característico de valores de fusa. Similar al ***mo*C.** en su disposición interválica:

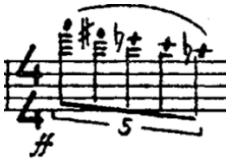
1/2↗ – 1/2↘ – 4ª J↗ – 4ª J↘.

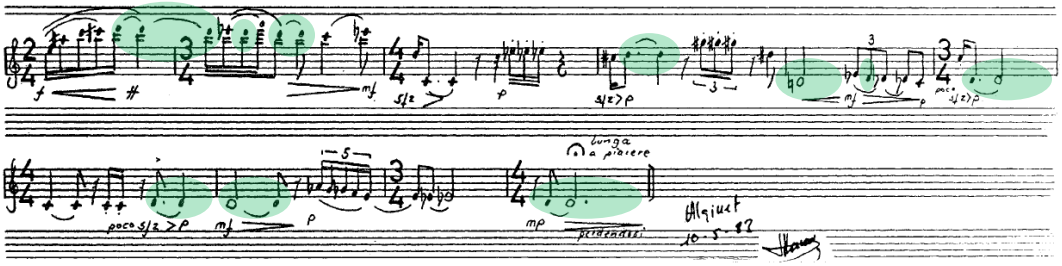
1/2↗ – 1/2↘ – 5ª J↗ – 5ª J↘.

En ocasiones se presenta seguido de una extensión en forma de eco que imita el último intervalo del motivo (p.ej.: c.9-11, c.16-17, c.55-56…):

-***mo*E.**: Tres notas rápidas repetidas sucesivamente y en staccato (p.ej.: c.31, c.32, c.41…):



-***mo*F.**: Arpegiado de un acorde de 9ª de Dominante menor (p.ej.: c.46):

Además de los motivos diversos, el discurso se desenvuelve en torno a un Re como centro tonal principal de la obra, que a veces pasa desapercibido y que tanto al principio como especialmente al final de la obra se vuelve más evidente (c.5, c.13, c.19, c.28, c.31, c.35, c.55-64 fin). Véase especialmente en el final de la obra cómo se gira constantemente en torno al Re para finalizar claramente sobre este centro tonal el final:



La forma de la obra se desarrolla a modo de soliloquio de un solo trazo, sin subdivisiones claras, únicamente interrumpido por un compás de 2/4 en absoluto silencio, en el c.34.

4.2.2.2. ***El Exterminador*** [percusión] (1983) [*H.O.* nº 31]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

Cabe destacar que la obra ha sido objeto, vinculado a las labores de la presente Tesis Doctoral, de una colaboración con el percusionista Sisco Aparici para la grabación de su CD *"Las sombras del Exterminador"* (APARICI, 2016), grabado y publicado en noviembre-diciembre de 2016. Mi colaboración consistió en asesorar al percusionista para la grabación de la obra en relación a la partitura –

recuperada en el presente *CAPÍTULO 3: ARCHIVO DIGITAL*– y en cuestiones técnicas e interpretativas de la obra.

La obra está inspirada en un versículo bíblico del Apocalipsis (Ap.11:18), que viene escrito al final de la partitura: *"…y tu ira ha venido y el tiempo… de destruir a los que destruyen la tierra."*.

La obra está compuesta para un set-up de percusión que exige una amplia gama instrumental, compuesta por un total de 26 instrumentos que abarcan membranófonos e idiófonos diversos. Se trata de una obra muy técnica y exigente para el intérprete, cargada de una gran riqueza tímbrica a la vez que de una extraordinaria fuerza.

Su discurso sonoro se estructura en tres Secciones principales en forma Ternaria reexpositiva:

S.1 – A (c.1-58): La Sección primera, negra=80, comienza con una solitaria pulsación subyacente, a la que progresivamente va incorporándose el dinamismo del conjunto, con especial presencia y protagonismo de la fuerza desplegada por las membranas.

S.2 – B (c.59-85): La segunda Sección, negra=60, súbitamente contrastante, más estática y cargada de sutileza sonora, hace protagonista a los idiófonos más resonantes (platos suspendidos, gongs, tam-tam), en una calma de la que en todo momento tratará de resurgir exigentemente la pulsación subyacente del inicio, ahora con una mayor vehemencia. Se observa en la Sección un especial interés por los valores de cinco corcheas.

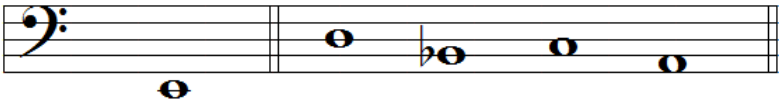
S.3 – A' (c.86-157 Fin): Y es en la tercera Sección con la vuelta a la negra=80, donde, a modo de reexposición variada de la primera (**S.1**), reaparece definitivamente la pulsación subyacente inicial para acompañarnos hasta el final de la pieza donde manifestará toda su ira, devolviéndonos al dinamismo sonoro desplegado por todo el conjunto, de nuevo con el contraste de las resonancias metálicas y el especial protagonismo de la fuerza de las membranas.

4.2.2.3. ***Contraposición*** (1983) [*H.O.* nº 32]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

Para contrabajo solo, el sistema compositivo de la obra es generado por el propio autor a partir principalmente de dos elementos del parámetro alturas. Por un lado una nota pedal o *bordone* que se sitúa sobre Mi, coincidiendo de modo natural con la IV cuerda al aire del instrumento. Y por otro lado un tetracordo caracterizado por la interválica de 3ª Mayor, 2ª Mayor y 3ª menor, que le imprime un cariz diatónico:

Pedal o *Bordone*: Motivo:



El primero de estos dos elementos genera para la obra un centro tonal sobre la nota Mi. Y el segundo elemento toma la categoría de motivo temático principal (***mo*Cntr.**).

La tímbrica también es un factor importante en la obra, y fundamentalmente ayuda a categorizar las propuestas de alturas, de modo que el *bordone* y el motivo temático tienden a relacionarse estrechamente con el sonido ordinario y pleno del instrumento, mientras que las tímbricas de sonido brutista tienden a relacionarse principalmente con las notas extrañas a estos elementos principales. Las técnicas extendidas instrumentales utilizadas en la obra son: *étouffé,* máxima presión de arco, extremadamente *sul ponticello* y pizzicato Bartók.

A partir del desarrollo y variación de todos estos elementos se crea el discurso de la obra.

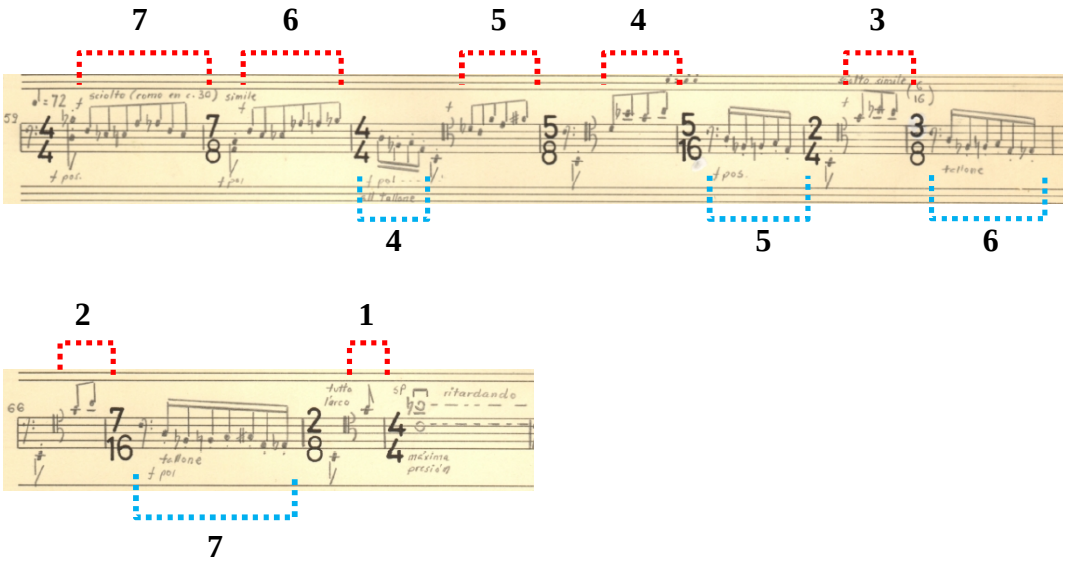
Este desarrollo se basa en el inicio de la obra en una racionalización controlada de las alturas en la obra. De este modo, partiendo de la nota pedal Mi (c.1-15), el discurso inicial de la obra regula la aparición del resto de notas –teniendo en cuenta que las notas *étouffé* producen una combinación de sonidos indeterminados

o armónicos y que son tomadas puramente por su color–. Así, a través del sonido ordinario del instrumento se completa primero la aparición de las notas del ***mo*Cntr.** –entre los c.13-15–, y posteriormente se van añadiendo paulatinamente en sonido ordinario al discurso aquellas notas extrañas al motivo temático principal, hasta completarse la presencia de la gama cromática en el c.62 de la obra. Véase el racionamiento inicial de las alturas:

c.1-12:	**Mi**, *bordone*.
Motivo temático:	
c.13:	**Re**
c.14:	**Sib**
c.15:	**Do**, **La**
Notas extrañas:	
c. 56:	**Do#**
c.57:	**Si**
c.58:	**Lab**
c.59:	**Fa**, **Mi**, **Mib**
c.61:	**Fa#**
c.62:	**Sol**

Otro de los interesantes procedimientos de desarrollo está basado en ocasiones en un tratamiento numérico como medio para organizarlo de modo lógico. Esto se lleva a cabo a través de secuencias numéricas que van creciendo o decreciendo progresiva y ordenadamente, y que se toman para establecer el número de notas a emplazar en cada momento o gesto musical. Véase un fragmento:

-(c.59-69):



La obra se organiza en dos Secciones principales, propiciando una forma Binaria reexpositiva:

Secciones	**S.1**	**S.2**
Funciones estructurales	**A**	**A'**
Elementos protagonistas	Mi, nota pedal. Presentación y desarrollo del ***mo*Cntr.**. Diseño ***f pos*** semicorcheas descendente. Finaliza en calderón.	Desarrollo del ***mo*Cntr.**. Diseño ***f pos*** semicorcheas ascendente. Finaliza sobre el centro tonal de Mi.
Compases	c.1	c.91 a Fin

4.2.2.4. ***Arcano*** ([1983]) [*H.O.* nº 33]:

Lamentablemente la partitura de la obra no ha podido ser localizada por ninguno de los medios disponibles a mi alcance durante el proceso de elaboración de la presente Tesis Doctoral, por lo que no se puede proceder a realizar sobre ella un trabajo analítico. Sin embargo, sí ha podido ser catalogada convenientemente, y su ficha de catálogo puede ser consultada en el *CAPÍTULO 2: CATÁLOGO DE OBRA* de la presente Tesis Doctoral. Queda pues pendiente para futuras investigaciones su localización e incorporación al *Archivo Digital* de partituras de Ramón Ramos. A este respecto véase el llamamiento realizado en las *III. CONCLUSIONES*, *3. Tareas pendientes y perspectivas*, de la presente Tesis Doctoral.

Por otro lado, sí se pueden aportar algunos detalles sobre la obra:

Como consta en su ficha del catálogo, la obra se trata de una instrumentación adaptada para quinteto clásico de viento de su anterior obra ***Pentáfono*** (1979) [*H.O.* nº 18], realizada por el mismo Ramón Ramos. Por ello guarda con exactitud

las mismas características rítmicas, estructurales y espaciales que la obra original, pero prescindiendo en esta nueva versión del Indeterminismo de la obra original respecto a la instrumentación abierta, y a la aleatoriedad de las alturas, que en ***Arcano*** son perfectamente definidas.

4.2.2.5. ***Permutación*** ([1983]) [*H.O.* nº 34]:

Lamentablemente la partitura de la obra no ha podido ser localizada por ninguno de los medios disponibles a mi alcance durante el proceso de elaboración de la presente Tesis Doctoral, por lo que no se puede proceder a realizar sobre ella un trabajo analítico. Sin embargo, sí ha podido ser catalogada convenientemente, y su ficha de catálogo puede ser consultada en el *CAPÍTULO 2: CATÁLOGO DE OBRA* de la presente Tesis Doctoral. Queda pues pendiente para futuras investigaciones su localización e incorporación al *Archivo Digital* de partituras de Ramón Ramos, así como su valoración analítica y estética. A este respecto véase el llamamiento realizado en las *III. CONCLUSIONES, 3. Tareas pendientes y perspectivas,* de la presente Tesis Doctoral.

4.2.2.6. ***Tiempo roto*** ([1984]) [*H.O.* nº 36]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

Lamentablemente, la partitura de la obra ha sido hallada incompleta en el fondo de archivo personal de Ramón Ramos y no se ha podido encontrar la partitura completa por otros medios a mi alcance. Sin embargo, sí ha podido ser catalogada convenientemente, y su ficha de catálogo puede ser consultada en el *CAPÍTULO 2: CATÁLOGO DE OBRA* de la presente Tesis Doctoral. Queda pues pendiente para futuras investigaciones su localización al completo e incorporación al *Archivo Digital* de partituras de Ramón Ramos, así como su valoración analítica y estética completa. A este respecto véase el llamamiento realizado en las *III.*

CONCLUSIONES, *3. Tareas pendientes y perspectivas*, de la presente Tesis Doctoral.

En cualquier caso, sí se dispone de las cuatro páginas iniciales de la partitura, compuesta para cuarteto mixto (clarinete, violonchelo, piano y percusión), a partir de las cuales sí es factible realizar una aproximación a la obra en cuanto a los recursos empleados que se puedan observar con claridad, que son los siguientes:

- Entre los c.1-10 se observa: Muestra una agresividad y una fuerza extrema de su inicio, con el bombo y el piano en ***fff***, lo que hace vislumbrar la motivación expresiva de la obra, enfocada desde este inicio hacia sentimientos de rabia.

  Micropolifonía puntillista basada en un cluster cromático (Fa, Fa#, Sol, Sol#, La).
- Entre los c.11-18 se observa: El talante se vuelve extremadamente contrastante, ahora etéreo y en dinámica general de ***PP***.

  Aparición de varias series de armónicos naturales reproducidas por los instrumentos a partir de las fundamentales del cluster inicial (Fa, Fa#, Sol, Sol#, La) hasta el parcial 16. Micropolifonía resultante de su superposición.
- Entre los c.18-21 se observa: Bruitismo. Utilización de técnicas extendidas que distorsionan el sonido ordinario (multifónicos, *aeolian sound* y *frullato* en cl.; máxima presión en vc.). Vuelta a la atmósfera agresiva ***fff***.
- Entre los c.22-25 se observa: Vuelta a la atmósfera etérea en ***P***, y con ello al empleo de nuevo de las mismas series de armónicos naturales, que en su superposición forman una textura de micropolifonía puntillista. Lamentablemente, aquí se pierde la partitura.
- El sistema empleado –según lo que ha podido ser observado en las cuatro primeras páginas halladas de la partitura–, basado en el cluster cromático y en las series de armónicos naturales, se vislumbra libre y alejado de procedimientos rígidos.
- Tanto por su talante de contrastes extremos como por su técnica compositiva –según lo que ha podido ser observado en las cuatro primeras

páginas halladas de la partitura–, la obra se puede enmarcar en un Expresionismo estético atonal libre.

4.2.2.7. ***Rien ne va plus*** (1985) [*H.O.* nº 37]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

Escrita para orquesta de cuerdas (12 instrumentistas), el sistema compositivo de la obra es construido por el propio compositor en torno a materiales seriales en forma de secuencia numérica y serie dodecafónica de alturas.

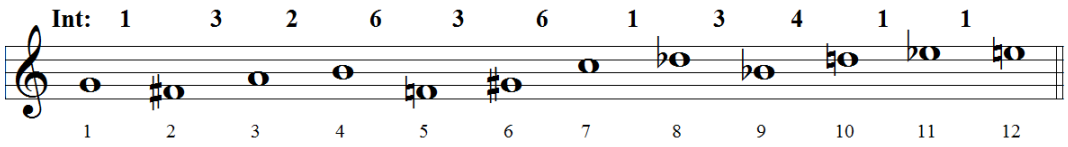
El ritmo, como uno de los parámetros fundamentales de la obra, se organiza en base a una secuencia numérica que toma categoría rítmica y que afecta tanto a los silencio como a los valores de las notas.

-Secuencia numérica ($\boldsymbol{s}^{(n)}$):

	1	*2*	*3*	*4*	*5*	*6*	*7*	*8*	*9*	*10*	*11*	*12*
$\boldsymbol{s}^{(n)}=$	**9**	**6**	**2**	**8**	**1**	**12**	**4**	**5**	**10**	**3**	**11**	**7**

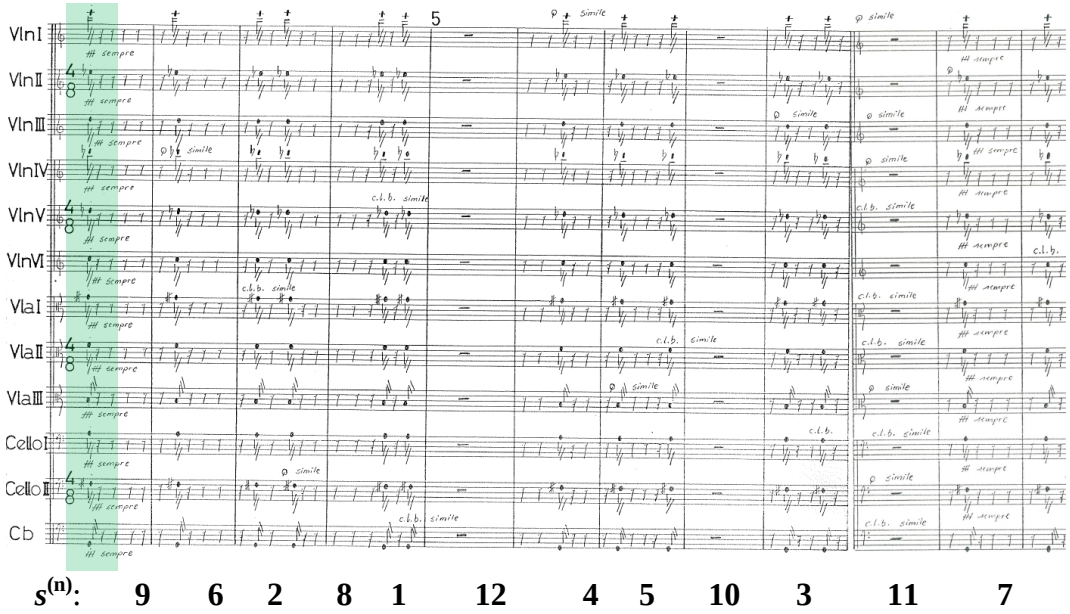
La secuencia da pie en la obra a un amplio despliegue de ritmos irregulares y de carácter vehemente y agresivo.

También se utiliza una serie de alturas dodecafónica, ***s*Rien.1**$^{[O](1\text{-}12)}$:

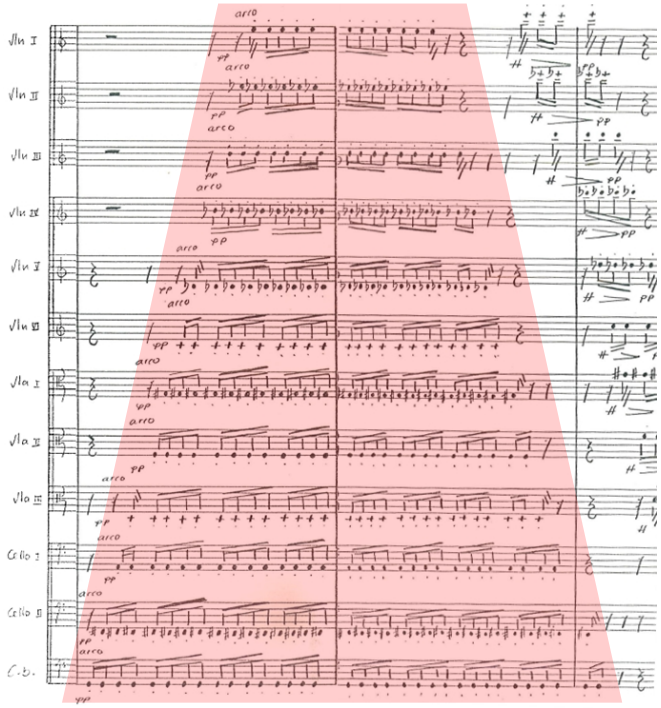


Estos materiales seriales son en la obra desarrollados a través de sus diferentes transposiciones y aspectos: original, retrógrado, invertido e inversión-retrógrada, además de ser sometidos a una variación continua y a procedimientos contrapuntísticos en forma de imitaciones y cánones, todo lo cual nutre la dialéctica de la obra. La obra comienza precisamente con la secuencia numérica

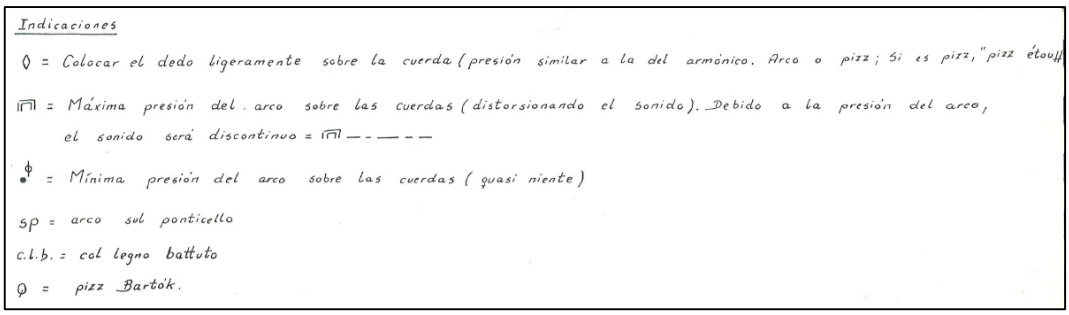
(***s*$^{(n)}$**) aplicada a los silencios entre los agresivos acordes iniciales, y la serie ***s*Rien.1$^{[O](1-12)}$** es aplicada totalmente verticalizada en estos acordes, constituidos dodecafónicamente, de grave a agudo, de contrabajo a violín I. -(c.1-12):

***s*Rien.1$^{[O](1-12)}$**
verticalizada:

***s*$^{(n)}$: 9 6 2 8 1 12 4 5 10 3 11 7**

Además de la secuencia rítmica también se dan en la obra otros recursos compositivos vinculados al ritmo, como diferentes pirámides constituidas a través de su disposición rítmica-instrumental. -(c.40-45):



La tímbrica también es uno de los parámetros fundamentales de la obra, explorada a través del uso de diversas técnicas extendidas instrumentales, tal y como vienen indicadas en las notas de la partitura:


Indicaciones
◊ = Colocar el dedo ligeramente sobre la cuerda (presión similar a la del armónico. Arco o pizz; Si es pizz, "pizz étouff
= Máxima presión del arco sobre las cuerdas (distorsionando el sonido). Debido a la presión del arco, el sonido será discontinuo = — — — —
= Mínima presión del arco sobre las cuerdas (quasi niente)
sp = arco sul ponticello
c.l.b. = col legno battuto
◊ = pizz Bartók.

Además de la rítmica y la tímbrica, juega un papel trascendental en la obra la cita del coral de Bach *"Wenn ich einmal soll Scheiden"* que sirve de contrapeso "armónico" –como sinónimo de ordenado– a la progresiva transformación y acumulación del caos generado por el material rítmico y tímbrico
Simbólica y conceptualmente, esta contraposición de materiales en la obra entre rito-timbre y cita de Bach…

> "es el resultado de la contienda espiritual nacida de cualquier crisis personal. La ofuscación y la problemática (ambas concomitantes con el ritmo agresivo y los sonidos rotos de la estructura formal) desemboca en la apaciguadora melodía del coral final, quasi como una oración."[336]

En cuanto a texturas, en la obra se dan numerosas y diversas, y en ocasiones superpuestas dando origen a texturas complejas: textura homofónica (c.1-25,…), textura contrapuntística (c.90-100,…), textura granular puntillista (c.26-30,…), textura de micropolifonía (c.26-32,…), textura de punto contra línea (c.32-40), textura bruitista (c.45-51,…).

Formalmente la obra se organiza en cinco Secciones principales de las cuales la primera y la última realizan las funciones de Introducción y Coda final, mientras

[336] Fragmento extraído de un recorte hallado en el fondo de archivo personal del compositor Ramón Ramos, perteneciente al programa de mano del estreno de la obra, en el "Festival Internacional de Orquestas Jóvenes" de Murcia, 1985, p.vi.

que las centrales **S.2** y **S.3** se encargan de exponer los materiales y desarrollarlos con caracteres diferentes, y la **S.4** se encarga de recapitular las secciones expositivas y realizar un desarrollo conjunto y amalgamado de ambas, en lo que puede considerarse una forma Ternaria recapitulada:

c.1	**S.1** **Introducción**	**(corchea=144)** Homofonía, acordes en ***fff***. Se presentan $\boldsymbol{s}^{(n)}$ y $\boldsymbol{s}$**Rien.1**$^{[O](1\text{-}12)}$. Tímbrica de sonido ordinario a pizzicato Bartók.
c.26	**S.2** **A**	**(negra=72)** En ***PP sub.***. Texturas de micropolifonía y líneas contrapuntísticas. Tímbrica diversa. Cierra con una pirámide.
c.45	**S.3** **B**	***piú lento subito*** **(negra=56)** Pirámides. Predominio de la tímbrica bruitista. Cambios de tempo súbito entre **56** y **72**, en los que el tempo 72 recuerda a la **S.2** – **A**.
c.75	**S.4** **A'+B'**	***l'istesso tempo*** **(negra=72)** Desarrollo amalgamado de **A** + **B** con los Elementos característicos de ambas Secciones. c.96-107: Aparece la **cita** de **J. S. Bach**.
c.110-147 fin.	**S.5** **Coda**	Coda final temática, basada en la **Introducción** y en elementos característicos de **S.2 - A** y **S.3 - B**. c.119-131 y c.140-147: **cita J. S. Bach**.

La obra, tanto por su expresividad como por su procedimiento compositivo, se enmarca en una estética de Expresionismo serial.

4.2.2.8. ***Klavierstück*** [***Armagedón***] (1985) [*H.O.* nº 38]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

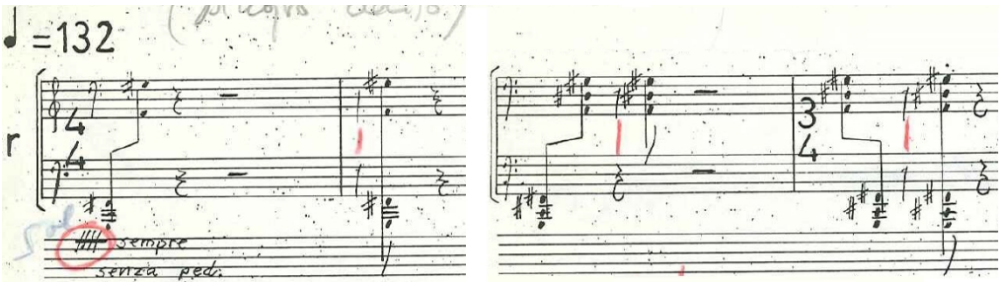
Existe una interesante aproximación analítica a la obra realizada por el compositor valenciano César Cano, como parte del artículo titulado "Ramón Ramos: Desde lo austero y sucinto", publicado en 1986 en la revista *Estudios Musicales: Revista del Conservatorio Superior de Música de Valencia*, Nº 3. (CANO, 1986: 61-70).

Compuesta para piano solo, la obra lleva por título principal ***Klavierstück***, aunque la pieza es más conocida por su subtítulo ***Armagedón***, en el que realmente se plasma su inspiración, proveniente de un pasaje bíblico del Apocalipsis (16: 16) que hace referencia al "Monte de Matanza": *"Et congregavit illos in locum, qui vocatur hebraice Hermagedon"* [Y los reunió en el lugar que en hebreo se llama Armagedón], lugar de muerte de numerosos reyes y sinónimo del castigo Divino a los pecadores.

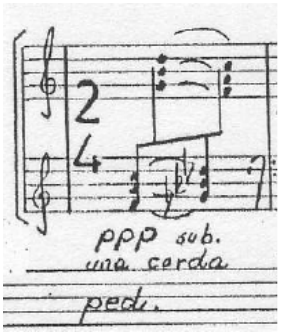
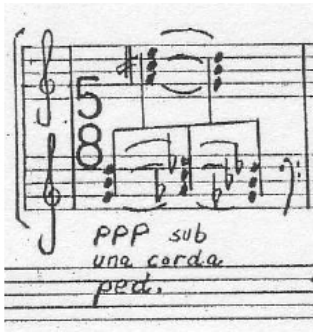
La obra se concibe desde la libertad en el proceso compositivo, no acogiéndose a ningún sistema compositivo rígido y primando la intuición musical en beneficio de la necesidad expresiva. La obra destaca por su fuerza y su contundencia concisas, enmarcándose, tanto por su talante como por su técnica compositiva, en un expresionismo estético atonal libre.

Sin embargo, pese a ser una obra asistemática, intuitiva, sí se configuran los materiales precompositivos, que se centran en dos elementos protagonistas, ambos de concepción armónica y que serán ampliamente destacados y desarrollados a nivel rítmico:

ac*Ira** (Acorde ira): El acorde se constituye fundamentalmente con una interválica disonante en la que priman las relaciones de semitono/cromatismo y de tritono. El agregado armónico se suele presentar en ***fff, y destaca por su personalidad brusca, adusta y disonante, lo que en la simbología bíblica de la obra puede relacionarse con la ira Divina:



***ac*PM** (Acorde Perfecto Mayor): El elemento está constituido fundamentalmente por el acorde tríada Perfecto Mayor. En ocasiones adopta característicamente un diseño armónico en forma de serie compuesta por

varios acordes, dispuestos cromáticamente descendentes, y presentándose de modo muy contrastante al ***ac*Ira** con una dinámica de ***PPP sub. una corda***. De este elemento armónico destaca su personalidad consonante y suave, lo que en la simbología bíblica de la obra puede relacionarse con la redención Divina.



Las características armónicas, simbólicas y de talante de ambos elementos acordísticos los sitúan contrastantemente uno en frente del otro. Estos elementos son además objeto de variación constante durante toda la obra.

El discurso llevado a cabo con ambos elementos se mantiene en una corriente rítmica entrecortada y de carácter abrupto, sincopado, seco, expeditivo, con el deseo de buscar lo sorpresivo e imprevisible.

Formalmente la obra se organiza en una clara estructura Ternaria reexpositiva a la que se añade una Coda final, distinguiéndose sus tres Secciones principales por el material temático que emplean en sus discursos:

c.1	**S.1 A**	**T.1**	Protagonismo del ***ac*Ira** en ***fff***, en contraposición con el ***ac*PM**, que aparece puntualmente en ***PPP sub.*** a modo de contraste. Termina con un *ritardando* rítmico escrito en valores, desde el tresillo de corcheas al tresillo de blancas.
c.30		**T.2**	Transición basada en los elementos característicos del **T.1** y un creciente protagonismo del ***ac*PM**, que será protagonista de la siguiente Sección.
c.58	**S.2. B**	**T.3**	Protagonismo del ***ac*PM** en ***P pos.***, en contraposición con el ***ac*Ira** variado, que aparece puntualmente en ***fff sub.*** a modo de contraste, invirtiéndose así claramente los papeles respecto a la Sección anterior.
c.87		**T.4**	*Codetta*: basada en la descomposición

			progresiva de la armonía basada en el ***ac*PM** hasta quedar un solo Do# que se difumina finalmente. **Calderón**.
c.111	**S.3 A'**	**T.5**	**Tempo primo.** **Reexposición abreviada** de **A**, **T.1**: Protagonismo del ***ac*Ira** en ***fff***. A diferencia de **T.1**, el elemento ***ac*PM** ahora es suprimido totalmente. La reexposición termina con el mismo *ritardando* rítmico escrito en valores, desde el tresillo de corcheas al tresillo de blancas.
c.135-156 Fin		**T.6**	***Coda Final***: Basado en la descomposición progresiva del ***ac*Ira** y en la resonancia, por simpatía en las cuerdas libres, de un acorde de Sol Mayor que se deja sonar finalmente hasta su extinción natural.

4.2.2.9. ***3 Piezas para 4 Cellos*** (1985) [*H.O.* nº 39]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

La obra se divide en tres breves movimientos (Partes, **P.**) bajo la concepción clásica de alternancia de movimientos rápido-lento-rápido.

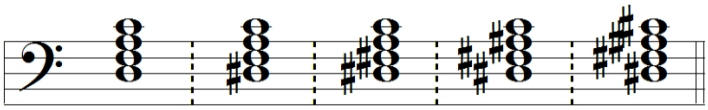
P.1. Alla breve:

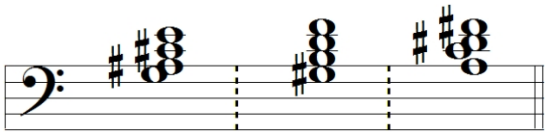
El sistema compositivo de la Parte 1 se centra en un proceso libre de evolución armónica. Esta evolución parte de un acorde tríada de Tónica de Do Mayor que va transformándose libremente, adoptando en su constante evolución categorías armónicas muy diversas, tonales y atonales, consonantes y disonantes:

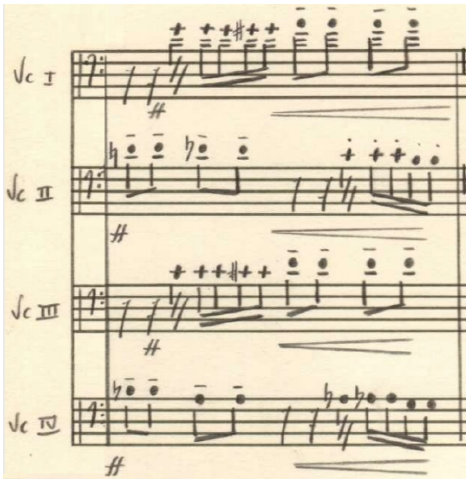
- Acordes Perfecto Mayor: I Do Mayor (c.$1^{1º\text{-}2º}$); I Fa Mayor (c.$4^{1º}$); …
- Acordes Perfecto menor: I La menor (c.$1^{3º\text{-}4º}$); I Do menor (c.$4^{3º}$); …
- Acordes de 7ª de Dominante: V Sib Mayor (c.$4^{2º}$); …
- Acordes de 7ª Disminuida: VII Sib menor (c.$4^{4º}$); VII La menor (c.$11^{1º}$);…
- Acordes de 7ª Diatónica: c.$9^{1º\text{-}2º}$; c.$10^{4º}$; …
- Acordes por 4ª Justas: c.$2^{1º\text{-}2º}$; c.$14^{3º\text{-}4º}$; c.$15^{1º,\,2º,\,3º}$; …

- Acordes atonales libres: c.5; c.6; c.7; …
- Clusters diatónicos: c.8^{2º}; c.8^{4º}; …
- Llamativamente, no se dan clusters cromáticos, ya que se reserva esta sonoridad armónica para la última Parte (**P.3**) de la obra.

Esta evolución armónica es fundamentalmente libre, aunque en algunos fragmentos sí se observa una evolución programada o a través de mutaciones que siguen un patrón de conducta concreto:

-c.9 a 10^{3º}: Evolución armónica a través de la alteración progresiva de las notas del acorde con un sostenido, de grave a agudo:

-c.11$^{1º\text{-}3º}$: Evolución armónica a través del transporte cromático ascendente del acorde:



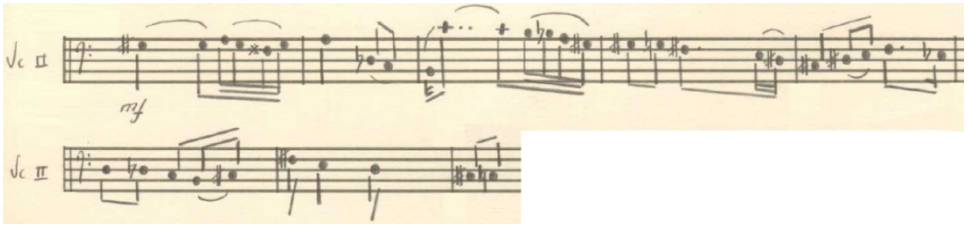
-c.12: Evolución armónica a través del movimiento independiente de las voces en cromatismos contrarios, ascendentes y descendentes:

Tímbricamente la obra combina el uso del sonido ordinario con el empleo de algunas técnicas extendidas como la presión de armónico, o la máxima presión del arco.

Formalmente la Parte 1 se estructura en dos Secciones principales no relacionadas temáticamente y una Coda final, que se diferencian por el contraste de su talante rítmico y tímbrico, por la articulación del discurso mediante cambios agógicos y calderones, y por el efecto estructurador de la cadencia sobre el acorde de Tónica de Do Mayor:

Secciones	**S.1**	**S.2**	**S.3**
Funciones estructurales	**A**	**B**	**Coda final**
Elementos protagonistas	Inicio en I Do Mayor. Ritmo mayoritario en semicorcheas. Sonido ordinario. Cadencia final V-I de Do Mayor (c.12^{4º}-13^{1º}). ***Rit molto…***	***A tempo*** Ritmo más variado. Combinación de sonido ordinario y distorsionado. Fin con un calderón.	Basada en **S.1 A**. Inicio en I Do Mayor. Ritmo constante en semicorcheas. Sonido ordinario, y cadencia final V-I de Do Mayor (c.27^{4º}-28) con la Tónica en sonido roto.
Compases	c.1	c.14	c.74 a Fin

P.2. Nocturno:

De carácter más melódico, el sistema compositivo de la Parte 2 se centra en el contrapunto, desarrollándose inicialmente a través de un canon:

- Antecedente: En violonchelo II. c.1-8^{1º}. El Tema principal melódico, de carácter lírico y cantábile, está construido libremente haciendo un uso muy destacado de las relaciones interválicas de semitono/cromatismo y de tritono:

- Consecuente 1: En violonchelo I. c.4-11^{1º}. Se produce a 3 compases del Antecedente, y a relación interválica de 5ª Justa ↑ en una imitación textual.

- Consecuente 2: En violonchelo IV. c.7-12. Se produce a 3 compases del consecuente 1, y se imita parcialmente en relación interválica de 8ª Justa ↓ en una imitación textual respecto al Antecedente.
- Consecuente 3: En violonchelo III. c.10-13^{1º}. Se produce a 3 compases del consecuente 2, y se imita parcialmente –más parcial todavía que el consecuente 2– en relación interválica de 4ª Justa ↓ en una imitación textual respecto al Antecedente.

Tras la finalización del canon todas las voces siguen desarrollando sus líneas melódicas de modo contrapuntístico, guardando las características rítmico-melódicas esenciales del Antecedente y desarrollando un discurso en estilo imitativo en el que se encuentran constantemente imitaciones del Tema principal: como por ejemplo en los c.16-21 entre vc. III y vc. IV que presentan el Tema simultáneamente en movimiento contrario y directo respectivamente; o las imitaciones de la cabeza del Tema realizadas por todos los violonchelos en el c.22.

La forma de la Parte 2 se desarrolla de un solo trazo en estilo imitativo hasta el silencio dramático del *tutti* en el c.24, tras el cual se sucede una Coda temática.

P.3. Cronopio en Re:

La Parte 3 inspira su título en el término acuñado por Julio Cortázar en su libro *"Historias de Cronopios y de Famas"*, en donde los Cronopios son personajes ingenuos e idealistas.

El sistema compositivo de la Parte 3 se centra en la contraposición del centro tonal de la pieza encarnado por un Re unísono contra el cluster cromático que se forma en torno al centro tonal: Do, Do#, Re, Mib. Esta contraposición se produce de diferentes maneras:

- A través de una progresiva transformación en la que se van adicionando notas desde el Re unísono hasta el cluster cromático (c.1-5, o c.13-15).
- Paso súbito del Re unísono al cluster cromático (c.6).
- Ampliación de la sonoridad armónica a otros acordes estrechamente relacionados con el proceso, que pueden ser otros tipos de clusters (c.7), o

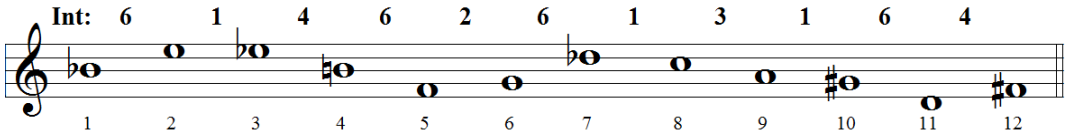
al acorde de I Re Mayor sobre el centro tonal de la pieza (c.8$^{1º\text{-}2º}$), o al Bimodal Re Mayor/menor (c.12) también sobre el centro tonal.

Formalmente se desarrolla de un solo trazo. La Parte 3 –y la obra completa– cierra con un fugaz *glissando* de armónicos sobre la cuerda Re, centro tonal principal de la pieza.

4.2.2.10. ***Après moi…*** (1985) [*H.O.* nº 41]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

Compuesta para piano y flauta, la obra está concebida como una persecución constante entre ambos instrumentos. Compositivamente, basa su sistema en una atonalidad sustentada en el semitono/cromatismo y en el tritono, además de en la serialización diversa tanto de alturas como rítmica.

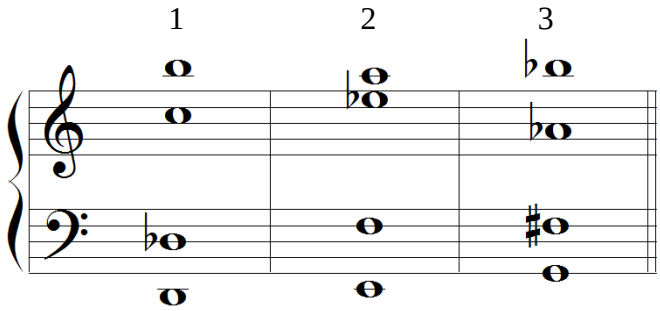
Se utiliza una serie principal de alturas dodecafónica con destacada presencia en su constitución de las relaciones interválicas de tritono (6) y semitono/cromatismo (1). ***s*Apr.1$^{[O](1\text{-}12)}$**:

Y vinculada a la serie dodecafónica se configura una secuencia numérica (***s*$^{(n)}$**):

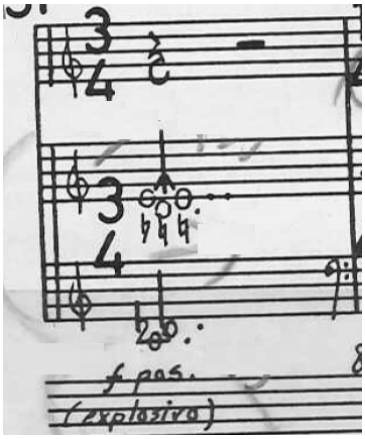
	1	*2*	*3*	*4*	*5*	*6*	*7*	*8*	*9*	*10*	*11*	*12*
***s*Apr.1**	**Sib**	**Mi**	**Mib**	**Si**	**Fa**	**Sol**	**Reb**	**Do**	**La**	**Sol#**	**Re**	**Fa#**
***s*$^{(n)}$=**	**12**	**4**	**7**	**5**	**2**	**9**	**3**	**10**	**1**	**11**	**6**	**8**

La secuencia numérica toma categoría rítmica y afecta tanto a los silencio como a los valores de las notas o al número de veces que se repite una nota.

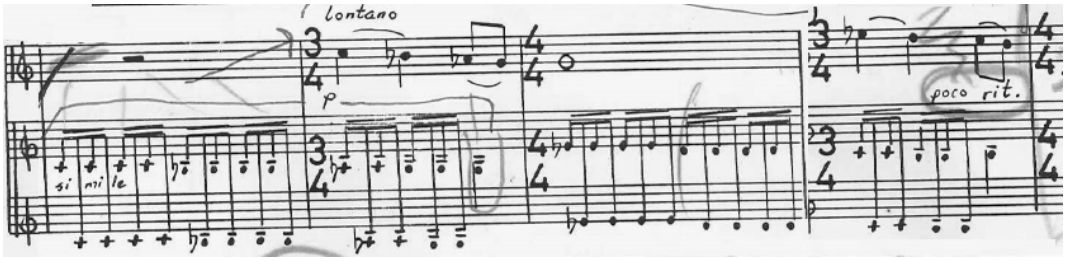
Armónicamente también se configura un material acordístico independiente (***ac*Moi.1-3**) basado también en las relaciones interválicas de tritono y semitono/cromatismo y que responde al completo dodecafónico:

Obras de la etapa ***Retorno*** (1983-1989).



Además de utilizarse la armonía de cluster cromático *per se*:

Todos estos materiales seriales, junto a otros, son elaborados configurando la dialéctica del discurso de la obra.

Otro recurso destacado concretamente en el final de la obra es la cita de un Coral en Do menor de Juan Sebastian Bach.

-(c.167-170):

Formalmente la obra se estructura en 5 Secciones, diferenciadas por su carácter y por la utilización de los materiales precompositivos, dando lugar a una forma recapitulada con Introducción y Coda final:

Obras de la etapa ***Retorno*** (1983-1989).

Sección 1: Introducción

c.1:

Flauta: Serie dodecafónica ***s*Apr.1$^{[O](1\text{-}12)}$** supeditada a la secuencia numérica (***s*$^{(n)}$**) para la repetición de notas.

Piano: armonía dodecafónica ***ac*Moi.1-3**.

Sección 2 – A:

c.31:

Elementos característicos:

Piano: cluster cromático siempre de 3 tiempos.

Flauta: arpegio sobre armonías ***ac*Moi.1-3**. *Frullato*.

Sección 3 – B:

c.65:

Elementos característicos:

Textura puntillista entre ambos instrumentos respondiendo a secuencias numéricas que define en número de silencios corcheas existentes entre las intervenciones instrumentales:

	1	*2*	*3*	*4*	*5*	*6*	*7*	*8*	*9*	*10*	*11*	*12*
***s*$^{(n)}$=**	**8**	**10**	**3**	**4**	**12**	**2**	**11**	**1**	**7**	**5**	**6**	**9**

Armonías derivadas del ***ac*Moi.1-3**.

Sección 4 – A'+B':

c.109:

Reexposición abreviada y variada de **A+B**.

Sección 5: Coda final

c.150:

Basada en los materiales característicos de las secciones anteriores, así como en nuevos aspectos y recursos rítmicos (el *ribattuto* de semicorcheas en el piano, c.150-175) y melódicos (el *spiegel* melódico de la flauta, c.152-158/158-165).

Cita de un Coral en Sol menor de Juan Sebastian Bach.

4.2.2.11. ***El Exterminador*** [grupo] (1986) [*H.O.* nº 42]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

Compuesta para grupo instrumental mixto (flauta, clarinete, violín, violonchelo, piano y percusión), ***El Exterminador*** [grupo] es una de las obras camerísticas de Ramón Ramos más interpretadas en los festivales de música contemporánea de Valencia (ENSEMS y Mostra Sonora de Sueca, entre otros).
Del siguiente modo describe la obra el propio Ramón Ramos para unas notas al programa del festival valenciano ENSEMS:

> "Es una obra de tipo serial tanto en lo que afecta al ritmo y sus silencios como a las alturas sonoras. La serie, de base numérica, se va transformando y da lugar a superposiciones rítmico-armónicas cuya evolución nos hace recordar el estilo schoenbergiano de variación permanente. La obra está basada en un pasaje bíblico del apocalipsis de San Juan. El rey del abismo es el ángel exterminador cuyo nombre en hebreo es Abbadon, el cual desata, según la profecía bíblica, una de las más cruentas plagas contra los hombres que no tuviesen el sello de Dios en sus frentes.
> R.R.". (ENSEMS, 1991: 34-35).

La obra se enmarca en una estética totalmente Expresionista, tanto por su temática y fuerza expresiva como por su técnica compositiva atonal, basada principalmente en un sistema serial numérico, rítmico y de alturas, al que acompañan libremente otros recursos compositivos independientes con fines expresivos y simbólicos.

La secuencia numérica empleada ($\boldsymbol{s^{(n)}}$) está compuesta por una combinación de números del 1 al 12 sin repeticiones y sin exclusiones, y su traslación como serie dodecafónica de alturas ($\boldsymbol{s^{(a)}}$) guarda fielmente las características de las series dodecafónicas, compuesta por el total cromático y también sin repeticiones ni supresiones:

$\boldsymbol{s^{(n)}}$:	**9**	**6**	**2**	**8**	**1**	**12**	**4**	**5**	**10**	**3**	**11**	**7**
$\boldsymbol{s^{(a)}}$:	**Do**	**Mi**	**Sol**	**La#**	**Do#**	**Fa**	**Sol#**	**Si**	**Re**	**Fa#**	**La**	**Re#**

Podemos, como ejemplo, encontrar la secuencia numérica ($\boldsymbol{s^{(n)}}$) aplicada en los siguientes fragmentos:

-c.1-12, *tutti*: Al número de silencios de semicorchea existentes entre los acordes homofónicos de semicorchea.

-c.29-56, viento y cuerda: Al número de semicorcheas repetidas por los instrumentos de.

-Anacrusa del c.58-67, percusión: Al número de semicorcheas de cada uno de los redobles de la línea rítmica.

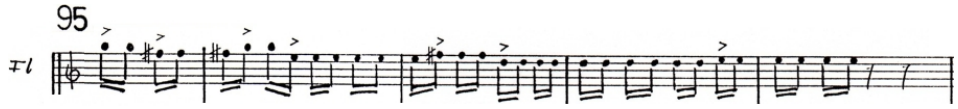
Armónicamente se emplean acordes de clusters: *tutti* c.1-13 (acorde dodecafónico); vientos y cuerda c.21-27 (cluster cuatríada cromático). Bajo una interpretación simbólica de la música que aluda a la temática de la obra y a las palabras de Ramón Ramos en las notas al programa de mano, el acorde disonante y brutal de cluster –especialmente el inicial– pude fácilmente metaforizarse musicalmente en la ira Divina y el ángel Exterminador.

Por otro lado, en contraposición directa al cluster, se emplea también el acorde tríada Perfecto Mayor, principalmente en el piano (p.ej.: c.21, c.23, c.28, etc…). Este está vinculado a la serie dodecafónica a través de sus segmentos de tres notas 1-3 (Do, Mi, Sol), 5-7 (Do3, Fa/*Mi#*, Sol#) o 9-11 (Re, Fa#, La), los cuales forman todos ellos acordes tríadas Perfectos Mayores. Este acorde se utiliza en la obra aisladamente, con identidad propia, y con la intención de que su característica consonancia tonal Mayor contraste plenamente con el entorno atonal disonante. Además, la aparición del acorde Perfecto Mayor se da en la obra en unas circunstancias en las que el piano lo muestra mayoritariamente en solitario y sin ser interrumpido o avasallado por la sonoridad disonante y brutal del entorno. Este hecho característico, bajo una interpretación conceptual de la música, aludiendo al simbolismo de la obra y tomando las notas al programa de mano de Ramón Ramos, pude metaforizarse como representación musical de aquellos hombres salvados por tener el sello de Dios en sus frentes, intocables frente a la brutalidad del contexto asociado a la ira Divina y al ángel Exterminador.

Surgido también en relación directa con la temática bíblica, y para alimentar musicalmente más todavía el Simbolismo de la obra, se emplea la cita musical del primer versículo del *Dies irae*, himno latino medieval (siglo XIII). Este se utiliza

melódicamente transportada a diversos tonos (modos Dóricos), y su rítmica se construye repitiendo cada una de sus notas sucesivamente en tantas corcheas como la serie numérica ($\boldsymbol{s}^{(n)}$) se relaciona con cada altura de la $\boldsymbol{s}^{(a)}$.

-Flauta: Versículo entero= c.95-99 en Mi Dórico; c.100-104 en Do# Dórico; y en notas tenidas se hallan varias fragmentaciones del mismo entre los c.104-116.

-(p.ej.: c.95-99 flauta, *Dies irae* en Mi Dórico):

$\boldsymbol{s}^{(a)}$:	**Sol**:	**Fa#**:	**Sol**:	**Mi**:	**Fa#**:	**Re**:	**Mi**:
$\boldsymbol{s}^{(n)}$:	**2**	**3**	**2**	**6**	**3**	**10**	**6**

-Clarinete: Versículo entero= c.96-103 en La Dórico; c.104-109 en Fa# Dórico; y en notas tenidas se hallan varias fragmentaciones del mismo entre los c.110-117.

-Violín: Versículo entero= c.96-100 en Sol# Dórico; c.101-106 en Fa Dórico; y en notas tenidas se hallan varias fragmentaciones del mismo entre los c.108-118.

-Violonchelo: Versículo entero= c.95-101 en Re# Dórico; c.102-109 en Do Dórico; y en notas tenidas entre los c.111-118 en Do Dórico.

Rítmicamente la obra busca conscientemente lo inesperado, la rotura constante del pulso presentando un ritmo muy irregular, lo que, acompañado de una dinámica mayormente intensa y vehemente, imprime a la obra una fuerte carga de tensión. Como recursos rítmicos también se encuentran claras bilocaciones rítmico-armónicas que contraponen la pulsación a su síncopa, imprimiendo inestabilidad al ritmo (p.ej.: piano c.43 y 45; vientos y cuerdas c.82-83; vientos-cuerda contra piano c.90 y en c133).

A nivel textural, la obra presenta diversos tipos de texturas, a veces en solitario y a veces combinadas:

- Texturas homofónicas de acordes breves y contundentes (*tutti* en c.1-13).

- Micropolifonía puntillista basada en la serie o en las citas del *Dies irae* transportadas y superpuesta (*tutti* c.95-109).
- Contrapunto de líneas melódicas basadas en las citas del *Dies irae* (vientos y cuerdas en c.104-120).

Formalmente la obra se estructura en cuatro Secciones principales diferenciadas por los materiales presentados, estructurándose con libertad, sin aludir a formas tradicionales, en un discurso en cuya la última sección se recapitulan brevemente los materiales y el talante inicial para concluir la obra a modo de Coda final:

c.1	**S.1 A**	**T.1**	Introducción. Acorde dodecafónico, breve y contundente ***fff***, en textura homofónica. Distribuidos en base a la $\boldsymbol{s^{(n)}}$.
c.16		**T.2**	Acorde de la Introducción reducido, ***fff***. Motivo piano: acorde Perfecto Mayor, ***PPP***. Contraste entre ambos elementos.
c.58	**S.2. Desarrollo de A. B**	**T.3**	Desarrollo de elementos de **A**: Acorde de la Introducción reducido, ***fff***. Motivo acorde Perfecto Mayor en vientos y cuerda, ***PP***. Elemento novedoso en percusión: línea rítmica en trémolo, en base a la $\boldsymbol{s^{(n)}}$.
c.76		**T.4**	Tramo de contraste: Discurso estático en ***P***. Armónicos en la cuerda. Bilocación rítmico-armónica. *Perdendosi* final y **calderón**.
c.87		**T.5**	Transición: basada en el aspecto de **A**.
c.91			Silencio dramático, *tutti*. **Calderón**.
c.92	**S.3 C**	**T.6**	Citas del *Dies irae*. Textura de micropolifonía, y textura contrapuntística, ambas basadas en la cita. **Calderón**.
c.125		**T.7**	Transición. De similares características que la del **T.5**.
c.140	**S.4 a modo de Coda final A'**	**T.8**	**Reexposición abreviada** de **A**, **T.1**: Introducción. Acorde dodecafónico, breve y contundente ***fff***, en textura homofónica.
c.164		**T.9**	**Reexposición abreviada** a lo esencial de **A**, **T.2**: Acorde de la Introducción muy reducido, ***fff***. Motivo acorde Perfecto Mayor, ***PPP***, en piano y en vientos/cuerda.

4.2.3.12. ***Ricercare*** (1986) [*H.O.* nº 43] (ANÁLISIS DESTACADO):

Esta obra se ha seleccionado especialmente para ilustrar la presente etapa artística a través de su análisis exhaustivo y en profundidad, siguiendo el diseño para los *Análisis destacados* establecido en el anterior apartado *4.1.5. Diseño y herramientas comunes adoptadas para la exposición de los análisis.*

-1º. JUSTIFICACIÓN:

Los principales motivos que justifica la elección de la obra para su análisis en profundidad los encontramos en que ***Ricercare*** está considerada una de las obras más representativas de la música camerística de Ramón Ramos, en concreto de la música para ensemble. En este sentido, ***Ricercare*** fue una de las obras de referencia escogidas por el propio Ramón Ramos de entre su corpus de obras para ilustrar la conferencia que el compositor pronunció sobre su propia música el año 2000 en el Club Diario Levante: *"Del manual serial al tratado de la expresión estructurada"* [337], donde se escuchó una grabación de la obra y el propio Ramón Ramos habló detenidamente sobre ella. Así pues, del mismo modo que fue especialmente seleccionada por el propio autor para su conferencia, se selecciona aquí la obra para que su análisis en profundidad arroje una valiosa luz sobre los procedimientos compositivos y la postura estética adoptada por el autor en su etapa vital y compositiva de *Retorno* (1983-1989), marcada por su reciente regreso de Alemania, donde el compositor había residido durante diez años, trayendo consigo todo lo aprendido y experimentado durante su intensa etapa de formación en Düsseldorf, y que en este momento tenía que confrontar con la bien distinta realidad musical contemporánea valenciana.

Además, la obra condensa una serie de simpatías que hacen de ella un opus imprescindible en la producción ramosiana:
La obra es, manifestado por el propio Ramón Ramos, una de las más apreciadas por el compositor.

[337] Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000*, de la presente Tesis Doctoral.

Es una de las más interpretadas, habitual desde su estreno en las programaciones de festivales de música contemporánea como el ENSEMS de Valencia, además de una de las más populares entre el público.

La obra cuenta también con gran admiración y es un referente de la música camerística de Ramón Ramos para los compañeros de profesión, de varias generaciones. Muestra de ello son las referencias directas al ***Ricercare*** de varios compositores en sus obras, en clara alusión y homenaje a la figura del compositor de Alginet. Como por ejemplo, la obra de Vicente Gómez Pons (Sumacàrcer - Valencia, 1961), *...del Ricercare de Ramón Ramos* (2012), especialmente compuesta en memoria del autor para ser estrenada en el homenaje póstumo que se celebró en el *Club Diario Levante* de Valencia el 5 de junio de 2012; o la obra *Ramos-Care* (2013) del joven compositor José Luis Escrivà Córdoba (Riola - Valencia, 1984), que toma el ***Ricercare*** de Ramón Ramos como referencia y fuente de inspiración.

Tras el prematuro fallecimiento del autor, pocos meses después, ***Ricercare*** fue la obra escogida por el *Grup Instrumental de València* para recordar al compositor en el concierto de clausura del *XXXIV ENSEMS Festival Internacional de Música Contemporánea de Valencia*, celebrado el 2 de junio de 2012.

Pero más allá de las simpatías que genera, como veremos a continuación, la obra es interesante *per se* desde el punto de vista estrictamente musical y compositivo, y por las influencias, predilecciones y admiraciones que del compositor se advierten en ella.

La obra tiene publicada grabación del *Grup Instrumental de València*, y es siempre recogida en los escasos y muy sesgados listados publicados sobre la obra de Ramón Ramos existentes hasta ahora. {Véase ficha de la obra en el *Capítulo 2. Catálogo de obra* para más detalles}.

-2º. CONTORNOS de ***RICERCARE***:

2.1. La obra y su contexto vital:

La obra está datada el 9 de noviembre de 1986 en Valencia, se encuadra en su etapa artística *Retorno (1983-1989)*, y surge en el marco de colaboración que durante esta época se establece entre el compositor y el *Grup Contemporani de València*.

Sobre las obra y sus circunstancias vitales pueden consultarse más detalles a través de los datos pertinentemente recogidos para la presente Tesis Doctoral en la biografía del autor, en el Capítulo 1, y en la ficha de la obra del catálogo, en el Capítulo 2.

2.2. Temática de la obra:

Ricercare supone un homenaje del compositor valenciano a las músicas, técnicas y formas antiguas, personalizado en la figura del compositor Johann Sebastian Bach (1685-1750), considerado unánimemente como el máximo exponente del Barroco musical, uno de los compositores más importantes e influyentes de todos los tiempos, y el cual encarna para Ramón Ramos una de las mayores devociones musicales confesas, por cuya música sentía profunda pasión y admiración, como así se manifiesta en esta obra homenaje.

En tal sentido, en la conferencia que Ramón Ramos pronunció sobre su música el año 2000 en el Club Diario Levante: *"Del manual serial al tratado de la expresión estructurada"*, el propio compositor habló de ella en los siguientes términos:

> "***Ricercare*** es una de las obras que más se ha tocado, es prácticamente un homenaje a Juan Sebastian Bach. Un homenaje en el que cito el… eso… el *Ricercare*, o la *Ofrenda Musical*, el tema de… del rey Federico II de Prusia, […] y que lo trato de varias formas: superposiciones, eh… con efectos en el piano, dentro del piano, incluso con cajitas de música…"[338]

[338] 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. Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000*, de la presente Tesis Doctoral.

Como el propio Ramón Ramos confiesa, basa la composición de su obra ***Ricercare*** en la *Ofrenda Musical* [Musicalisches Opfer] BWV 1079 de Johann Sebastian Bach (1685-1750), compuesta en 1747 como ofrenda al rey de Prusia, Federico II "el grande", y toma su título del acróstico escrito por J. S. Bach en la partitura de su *Ofrenda Musical* (*"Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta"*) que se traduce ["De acuerdo con la orden del Rey, el tema y sus adiciones es resuelto en arte canónico"]. Este acróstico escrito por J. S. Bach hace referencia a las circunstancias bajo las cuales compuso la obra, a partir del arranque de un tema dado por el rey Federico II –y completado por Bach–, denominado Tema Regio, sobre el cual J. S. Bach compuso una serie de piezas completadas con la más erudita habilidad y maestría en el arte canónico y de la fuga, siendo la obra en su conjunto considerada como uno de los grandes referentes del estilo contrapuntístico de todos los tiempos.

-3º. PARTITURA de ***RICERCARE***:

3.1. **Pre-composición** - Planteamiento y materiales:

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

3.1.1 Instrumentación:

La obra está escrita para un ensemble mixto de 6 instrumentistas, que incluye:

- 3 viento-maderas: flauta, oboe y clarinete.
- 2 cuerdas: violín y violonchelo.
- Piano.
- 1 percusionista: vibráfono, bombo y tam-tam.

La formación ofrece al compositor, en su mixtura de vientos, cuerda, piano y percusión, grandes posibilidades sonoras y amplia gama de variedades tímbricas.

La composición instrumental del ensemble está muy cercana a la habitual formación contemporánea popularmente conocida como Ensemble Pierrot, en alusión a la obra de Arnold Schoenberg *Pierrot Lunaire* (1912), cuya plantilla

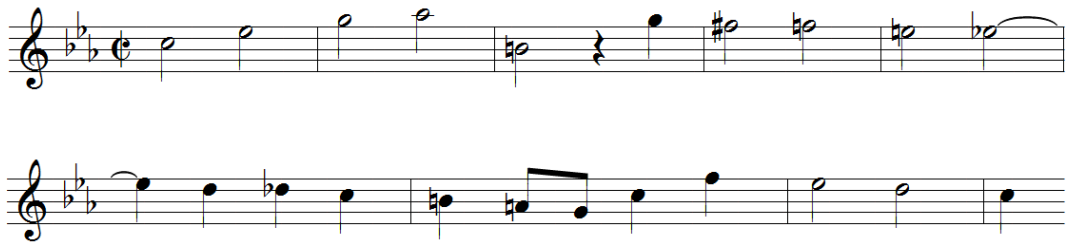
instrumental ha sido desde entonces popularizada entre los compositores, que la han profusamente utilizado y que se ha tomado como referencia básica de ensemble instrumental en la música de cámara contemporánea en los siglos XX y XXI. A diferencia de esta, el ***Ricercare*** de Ramón Ramos incluye también el oboe.

3.1.2. Materiales precompositivos:

Motivado por la naturaleza honorífica de la obra de Ramón Ramos, los materiales precompositivos fundamentales surgen de la *Ofrenda Musical* (1747) [Musicalisches Opfer] BWV 1079, de Johann Sebastian Bach (1685-1750).

Por un lado, Ramón Ramos tomará literalmente de esta obra algunos fragmentos seleccionados de algunas de las diferentes piezas que componen la *Ofrenda Musical* en su conjunto. Para su contraste con el original se ha hecho necesario remitirnos en numerosas ocasiones a la obra de J. S. Bach, cuya consulta se ha hecho a través de la siguiente referencia bibliográfica:

> BACH, Johann Sebastian. (1992). *The art of the fugue & A musical offering*. [Música impresa]. New York: Dover Publications. Edited by Alfred Dörffel and Wolfgang Graeser for the Breitkopf & Härtel complete works edition. 183 pp.

Por otro lado, el tema principal de esta obra, denominado Tema Regio, en Do menor, sobre el que J. S. Bach compone su *Ofrenda Musical*, será el proveedor principal del material precompositivo, citándolo tal cual o sometiéndolo a una deconstrucción serial.

A partir de su deconstrucción serial se obtienen dos tipos de series, una de alturas y otra rítmica:

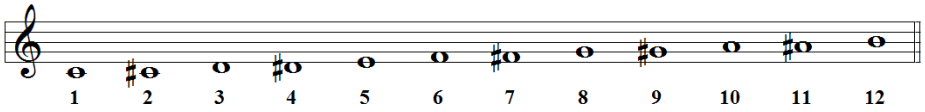
La **Serie de alturas** (**$s^{(a)}$**) está compuesta por las 21 notas del Tema Regio, en su orden original:

	1	*2*	*3*	*4*	*5*	*6*	*7*	*8*	*9*	*10*
$s^{(a)}$=	**Do**	**Mib**	**Sol**	**Lab**	**Si**	**Sol**	**Fa#**	**Fa**	**Mi**	**Mib**

11	*12*	*13*	*14*	*15*	*16*	*17*	*18*	*19*	*20*	*21*
Re	**Reb**	**Do**	**Si**	**La**	**Sol**	**Do**	**Fa**	**Mib**	**Re**	**Do**

La serie de alturas (**$s^{(a)}$**) podrá ser utilizada tanto completa como en fragmentaciones, tanto en modo horizontal-melódico generando motivos, como en modo vertical-armónico generando armonías. También podrá ser utilizada transportada a otras alturas.

La **Serie rítmica** (**$s^{(r)}$**) está constituida a partir de las 21 notas del Tema Regio, en su mismo orden, pero traducidas a un valor numérico que surge de la numeración de las notas de la escala cromática a partir de Do, del siguiente modo:



A partir de la numeración de la escala cromática, ésta es aplicada al Trema Regio y se obtiene la siguiente secuencia de valores que será tomada como Serie rítmica:

	1	*2*	*3*	*4*	*5*	*6*	*7*	*8*	*9*	*10*
Tema Regio	*Do*	*Mib*	*Sol*	*Lab*	*Si*	*Sol*	*Fa#*	*Fa*	*Mi*	*Mib*
$s^{(r)}$=	**1**	**4**	**8**	**9**	**12**	**8**	**7**	**6**	**5**	**4**

11	*12*	*13*	*14*	*15*	*16*	*17*	*18*	*19*	*20*	*21*
Re	*Reb*	*Do*	*Si*	*La*	*Sol*	*Do*	*Fa*	*Mib*	*Re*	*Do*
3	**2**	**1**	**12**	**10**	**8**	**1**	**6**	**4**	**3**	**1**

La Serie rítmica (**$s^{(r)}$**) podrá ser utilizada tanto completa como en fragmentaciones, dando estructura rítmica al discurso melódico y/o armónico. También podrá ser utilizada transportada a otras escalas numéricas mediante la aplicación de sumas y/o restas.

3.2. **Composición** - Estructura formal y realización:

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

3.2.1. Estructuración formal de la obra:

Mediante la siguiente tabla se plasma condensadamente la estructura particular de la obra a niveles macroforma y microforma, así como los principales procedimientos compositivos utilizados:

Estructuración formal de: ***Ricercare*** (1986) [*H.O.* nº 43]

Macroforma	**Tema y Variaciones (Sin Tema)**												
Secciones principales	**S.1**: Variación I						**S.2**: Variación II			**S.3**: Variación III			
Tramos y Fases	**T.1**		**T.2**		**T.3**		**T.4**	**T.5**	**T.6**	**T.7**	**T.8**		
	F.1	**F.2**	**F.3**	**F.4**	**F.5**	**F.6**					**F.7**	**F.8**	**F.9**
Procedimientos compositivos	<u>*Klangfarbenmelodie*</u>: Series $s^{(a)}$ y $s^{(r)}$= 1-5. ***fff***		Series $s^{(a)}$ y $s^{(r)}$= 6-10. ***fff***		Series $s^{(a)}$ y $s^{(r)}$= 11-21. ***fff***		<u>Estrato contrapuntístico:</u> ***PP*** Estrechos varios realizados sobre el T.R.: por aumentación, variado rítmicamente según $s^{(r)}$, bitonalidad Do-Si m.			<u>*Sustains* (*Klangfarbenmelodie*):</u> $s^{(a)}$= 1-10.	$s^{(a)}$= 1-4.	$s^{(a)}$= 5-9.	$s^{(a)}$= 10-21.
							<u>Estrato armónico:</u> $s^{(a)}$ en fragmentos verticalizados. ***ff***		Triada de Tónica bitonal Do-Do# m. ***PP***	Frag. vert. $s^{(a)}$= 1-4. ***ff***			
J. S. BACH *Ofrenda Musical* Fragmentos citados literalmente		c.6-9: vn, vc= Bach ***Ricercare a 3***: c.1-3. ***P pos.***		c.$13^{3º}$-$16^{1º}$: vn, vc= Bach ***Ricercare a 3***: c.3-6. ***P pos.***		c.24-28: fl, ob, cl= Bach ***Ricercare a 3***: c.28-31. ***P pos.***	<u>Estrato melódico-cita:</u> ***PP*** c.29-31: fl, ob, vc= Bach ***Ricercare a 3***: c.23-25.	c.32-49: fl, ob= Bach ***Ricercare a 3***: c.1-18. *Sujeto* Do m. fl= c.32-40.	*Respuesta* Sol m. ob= c.41-49.	c.$50^{4º}$-53: ob= Bach ***Ricercare a 3***: c.6-9. Lab m. c.52: cl= Bach ***Canon nº3***: c.1 T.R. Do m.			c.68: fl, ob, cl= Bach ***Ricercare a 3***: c.30.
Compases	1	6	$9^{4º}$	$13^{2º}$	$16^{2º}$	24	27	32	41	50	56	59	65

Obras de la etapa ***Retorno*** (1983-1989). **[*Ricercare* (1986) [*H.O.* nº 43]]**

<table>
<tr><th colspan="3">S.4: Variación IV</th><th colspan="2">S.5: Variación V</th><th colspan="2">S.6: Variación VI</th><th colspan="4">S.7: Variación VII / Coda</th></tr>
<tr><th>T.9</th><th>T.10</th><th>T.11</th><th>T.12</th><th>T.13</th><th>T.14</th><th>T.15</th><th>T.16</th><th>T.17</th><th colspan="2">T.18</th></tr>
<tr><th></th><th></th><th></th><th></th><th></th><th></th><th></th><th></th><th></th><th>F.10</th><th>F.11</th></tr>
<tr><td>Estratos armónicos: Frag. vert. S^(a)=1-11

Triada de Tónica bitonal Do-Do# m.</td><td>Estrato melódico: S^(a)= 1-5 Do# m / S^(r) = 1-4 escala +2. ff

Estratos armónicos: Frag. vert. S^(a)= 1-5 Do m/Sol m. PP</td><td>Estrato armónico: Clusters cromáticos</td><td>Estrato sustain*: fl, ob, cl= S^(a) 1-20, fragmentada y con efecto sustain. PP</td><td>S^(a) 21: Pedal de Tónica de Do m: fl, ob, cl, vn, vc, y en c.116 vibr. PP</td><td>Contrapunto: antecedente y 8 estrechos varios sobre el Tema Regio.

Politonalidad: Do m / Do# m / Re m / Mib m / Fa m / Fa# m / Sol m / Sol# m.</td><td></td><td>Impase. 3 Cajitas de música. PP

Conceptualismo , simbolismo.</td><td>Número 12 como elemento constructivo. S^(a) 1-21 verticalizada completa. S^(r) define la estructura. Contraste dinámico PP-fff entre elementos.</td><td>Klangfarben melodie. Series S^(a) y S^(r)= 1-5. fff</td><td>Tema Regio por disminución. Klangfarben melodie. Sustains. Cadencia final: bimodal Do M/m, bitonal Do M/m-Do# m.</td></tr>
<tr><td>c.70-74: cl= Bach Canon nº3: c.1-5 T.R.

c.71-78: fl, ob= Bach Canon nº1: c.1-8.</td><td></td><td>c.88-96: vn, vc= Bach Canon nº1: c.10-18.</td><td colspan="2">*Estrato sustain (Klangfarbenmelodie): c.101-118: fl, ob, cl= Bach Canon nº3: c.1-5 T.R.</td><td></td><td>c.150-165: cl, ob, vc, fl, vibr, vn= Bach Ricercare a 6: c.191-205. Cadencia Auténtica Perfecta de Do M.</td><td></td><td></td><td></td><td>c.196: ob, vn, vc= Bach Ricercare a 6: c.24-25.</td></tr>
<tr><td>69</td><td>79</td><td>88</td><td>101</td><td>112</td><td>119</td><td>150</td><td>166</td><td>173</td><td>185</td><td>192 a fin</td></tr>
</table>

La macro-forma de ***Ricercare*** responde a una forma clásica de Tema y Variaciones.

Dividida en siete secciones principales, a diferencia de la forma clásica tradicional, todas las secciones asumen directamente el papel de Variaciones de un Tema omitido, que no se presenta explícitamente al inicio de la obra. Esto es debido a que el Tema a variar, que encarna el tributo a su compositor, es el Tema Regio de la *Ofrenda Musical* de J. S. Bach, sobradamente reconocible, y cuya obviedad hace totalmente prescindible e innecesaria la presentación inicial del Tema con su aspecto original. Por ello, desde la primera sección de la obra, el Tema escapa de la apariencia original que Bach le imprimió y se presenta ya sometido a variación.

En su homenaje a J. S. Bach, la forma musical escogida por Ramón Ramos para su ***Ricercare***, de Tema y Variaciones, no es casual, al contrario, totalmente meditada, ya que asume perfectamente la naturaleza honorífica de la obra, siendo sus siete Variaciones siete posibles muestras de admiración, siete tributos del compositor contemporáneo valenciano a la figura del compositor Barroco alemán.

3.2.2. Realización:

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.1-28. **Variación I**:

La primera Sección, por los motivos ya mencionados anteriormente, a diferencia de la forma Tema y Variaciones clásica, no expone explícitamente el Tema, sino que expone directamente la Variación I.

La Variación I está basada en la confrontación de dos aspectos del Tema Regio de la *Ofrenda Musical* de J. S. Bach: El primero de ellos deconstruido en su serie de alturas, sometido a la serie rítmica y diseminado indiscriminadamente por todo el conjunto instrumental. Y el segundo, manteniendo un aspecto más fiel al original de Bach, a veces literal, y concentrado en instrumentos muy concretos. Este segundo aspecto, fiel al original, casi desprovisto de variación, aunque inmersa como parte de una variación, se acerca a lo que podría considerarse la presentación inicial del Tema en la forma clásica habitual de Tema y Variaciones, no siendo casualidad que esta Variación I, situada al inicio de la obra, sea de entre todas las variaciones de la obra de Ramón Ramos la que, con más evidencia, claridad y casi desprovisto de manipulaciones, presenta el Tema.

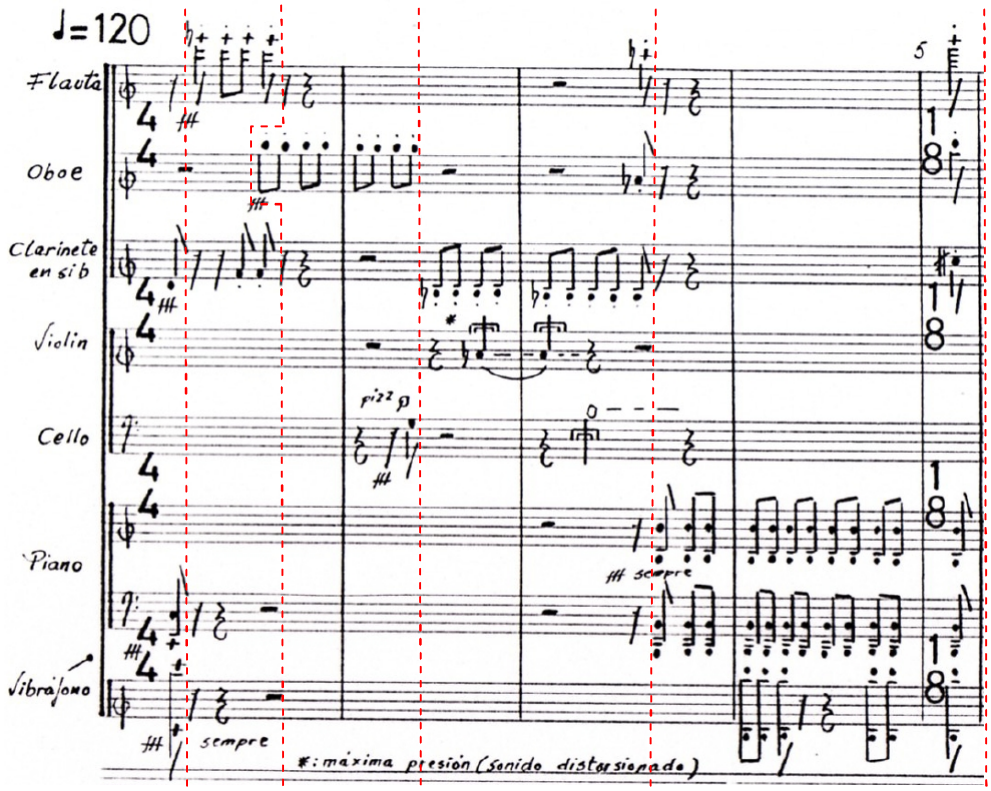
Esta confrontación de aspectos en la que se basa la Variación I es llevada a cabo por fragmentos, que dividen el discurso de la Sección 1 en una clara microforma de tres Tramos muy similares entre sí.

• Tramo 1 (**T.1**) - c.1-9:

El primer Tramo de la Sección se divide a su vez en dos Fases que hacen un uso diferente de los materiales precompositivos, y que encarnan los dos aspectos de la confrontación propuesta para la Variación I.

–Fase 1 (**F.1**) - c.1-5:

En la primera Fase se utiliza el segmento inicial de cinco notas del Tema Regio de J. S. Bach, que se expone deconstruido en su Serie de alturas ($\boldsymbol{s}^{(a)}$= Do, Mib, Sol, Lab, Si), sometido a su Serie rítmica ($\boldsymbol{s}^{(r)}$=1, 4, 8, 9, 12), y esparcido indiscriminadamente por todo el conjunto instrumental, con una dinámica ***fff*** y con un carácter rudo, insistentemente incisivo y vehemente.

La aplicación de la Serie rítmica se traduce en el número de corcheas asignado a cada una de las correspondientes notas de la Serie de alturas, como se señala a continuación en el fragmento inicial de la partitura de Ramón Ramos:

Serie alturas:	**Do**	**Mib**	**Sol**	**Lab**	**Si**
Serie rítmica: (nº de corcheas)	**1**	**4**	**8**	**9**	**12**

La plasmación en la partitura del material resultante de los procesos seriales se realiza con libertad según criterios artísticos, ya que no es intención del autor pretender serializarlo todo.

El criterio artístico libre, aplicado al grupo instrumental, se ejerce, como se aprecia en la partitura, en busca de la variedad tímbrica, ya que todos los instrumentos intervienen en algún momento, y en busca de diferentes grados de contundencia sonora, por ejemplo con el uso del piano y la percusión abriendo y cerrando esta Fase, o la mayor densidad instrumental que se acumula para cerrar la Fase 1.

También el autor ejerce su libertad artística sometiendo la rigurosidad del proceso a la aplicación de algunas licencias: El Sol (nota 3) anticipa una corchea su aparición, solapándose a la última corchea del Mib (nota 2); el violonchelo anticipa la aparición del Si (nota 5) respecto al lugar que le correspondería, solapándose al Lab (nota 4).

Con la utilización aquí de esta técnica por Ramón Ramos trasluce un poso de influencias interesante en la técnica compositiva del autor. El hecho de repartir las notas de la melodía por el orgánico instrumental emparenta este procedimiento con la *Klangfarbenmelodie* [melodía de timbres] del expresionismo musical de finales del siglo XIX y principios del XX, término acuñado por Schoenberg en su *Harmonielehre* [Tratado de Armonía]:

> "Y si es posible, con timbres diferenciados sólo por la altura, formar imágenes sonoras que denominamos melodías, sucesiones de cuyas relaciones internas se origina un efecto de tipo lógico, debe ser también posible, utilizando la otra dimensión del timbre, la que llamamos simplemente "timbre", construir sucesiones cuya cohesión actúe con una especie de lógica enteramente equivalente a aquella lógica que nos satisface en la melodía construida por alturas. […].
>
> ¡Melodía de timbres! !Qué finos serán los sentidos que perciban aquí diferencias, qué espíritus tan desarrollados los que puedan encontrar placer en cosas tan sutiles!" (SCHOENBERG, 1997: 501).

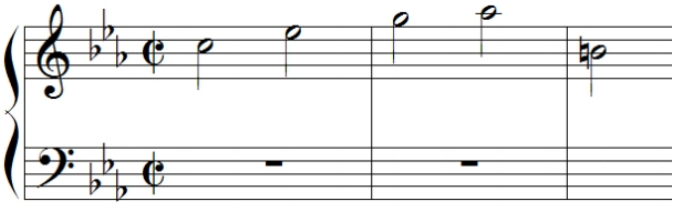
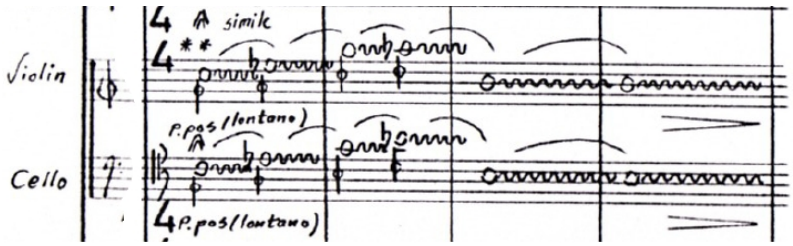
Esta técnica es empleada por compositores ampliamente estudiados y conocidamente admirados por Ramón Ramos, y cuyas músicas ejercen en él notable influencia, como son el propio Schoenberg, y especialmente Webern, de quien encontramos precisamente ejemplos de *Klangfarbenmelodie* en su orquestación del *Ricercare a 6* de la *Ofrenda Musical* de J. S. Bach, obra que protagoniza también aquí el homenaje de Ramón Ramos al compositor Barroco alemán.

–Fase 2 (**F.2**) - c.6-9:

La Fase 2 emplea el mismo fragmento inicial de cinco notas del Tema Regio utilizado como Serie de alturas en la Fase 1 ($\boldsymbol{s}^{(a)}$= Do, Mib, Sol, Lab, Si), pero ahora presentado de modo muy contrastante.

De talante totalmente opuesto a la anterior, la Fase 2 se presenta ahora en dinámica súbita ***P. pos (lontano)***, lo más suave posible y lejano, y con un carácter blando, tembloroso, inestable, lamentoso. También opuestamente a la Fase 1, se presenta instrumentalmente concentrado, en pocos instrumentos muy concretos, en violín y violonchelo.

Y constructivamente se presenta ahora con un aspecto mucho más fiel al Tema Regio original de Bach, prácticamente literal, casi desprovisto de variación y sin ser sometido a la deconstrucción de su Serie de alturas y Serie rítmica. Salvo por la prolongación de la última nota, el doblaje a la octava inferior del violonchelo, el matiz tímbrico de la poca presión de arco, y la oscilación en su afinación, podemos hablar de que Ramón Ramos toma y cita literalmente los compases 1 a 3 del *Ricercare a 3*, primera pieza de la *Ofrenda Musical* de J. S. Bach:

-J. S. Bach, *Ofrenda Musical*, BWV 1079, *Ricercare a 3*, c.1-3:[339]

-Ramón Ramos, ***Ricercare***, c.6-9:

Como se ha apuntado anteriormente, esta citación prácticamente literal del Tema Regio, aunque inmersa como parte de una variación, podría sostener el papel de presentación inicial del Tema, como es habitual en la forma clásica de Tema y Variaciones.

Todo este primer Tramo (**T.1**) de la Sección 1, compuesto por sus Fases 1 y 2, establece el patrón a seguir en el uso y presentación de los materiales musicales para los siguientes dos Tramos (**T.2** y **T.3**) de la presente Sección, como se va a constatar a continuación.

[339] Según (BACH, 1992: 1).

• Tramo 2 (**T.2**) - c.$^{\text{anacrusa}}$10-16^{1º}:

Siguiendo el patrón establecido en el **T.1**, el Tramo 2 continúa desarrollando la confrontación establecida para la Variación I, pero ahora tomando como material el fragmento de cinco notas siguiente del Tema Regio, de la nota 6 a la 10, para todo el presente Tramo.

–Fase 3 (**F.3**) - c.$^{\text{anacrusa}}$10-13^{2º}:

Esta nueva Fase se desarrolla igual que la **F.1**, utilizando ahora el siguiente segmento e cinco notas del Tema Regio de Bach, de la nota 6 a la 10, que se vuelve a exponer deconstruido en su Serie de alturas (***s*$^{(a)}$**= Sol, Fa#, Fa, Mi, Mib), sometido a su Serie rítmica (***s*$^{(r)}$**=8, 7, 6, 5, 4) traducida en el número de corcheas asignado a cada nota del fragmento de ***s*$^{(a)}$**, y esparcido indiscriminadamente por todo el conjunto instrumental, volviendo súbitamente a la dinámica ***fff*** y al carácter rudo, insistentemente incisivo y vehemente con el que iniciaba la obra.

	6	*7*	*8*	*9*	*10*
***s*$^{(a)}$=**	**Sol**	**Fa#**	**Fa**	**Mi**	**Mib**
***s*$^{(r)}$=**	**8**	**7**	**6**	**5**	**4**

En esta ocasión no hay licencias o correcciones del proceso serial, que se aplica rigurosamente.

–Fase 4 (**F.4**) - c. 13^{3º}-16^{1º}:

La Fase 4 se desarrolla del mismo modo que la **F.2**, de modo muy contrastante a la Fase anterior (**F.3**), siguiendo con la confrontación de los aspectos entre las Fases de los Tramos.

Se emplea aquí el nuevo fragmento de cinco notas del Tema Regio asignado al presente Tramo (**T.2**): ***s*$^{(a)}$**= Sol, Fa#, Fa, Mi, Mib. De nuevo con talante súbitamente contrastante, en dinámica ***P. pos (lontano)***, lo más suave posible y lejano, y con un carácter tembloroso y lamentoso. También se presenta instrumentalmente concentrado en violín y violonchelo.

Y constructivamente se vuelve a presentar con un aspecto mucho más fiel al Tema Regio original de Bach, prácticamente literal, casi desprovisto de variación y sin

ser sometido a la deconstrucción de su Serie de alturas y Serie rítmica. Del mismo modo, salvo por el doblaje a la octava inferior del violonchelo, el matiz tímbrico de la poca presión de arco, y la oscilación en su afinación, de nuevo podemos establecer que Ramón Ramos toma y cita literalmente otro segmento del *Ricercare a 3*, compases 3 a 6.

• Tramo 3 (**T.3**) - c.16^{2º}-28:

Siguiendo con el *modus operandi* establecido para la Variación I, su tercer y último Tramo emplea como material el fragmento restante de 11 notas del Tema Regio, de la nota 11 a la 21.

–Fase 5 (**F.5**) - c.16^{2º}-23:

Se desarrolla del mismo modo que las Fases impares anteriores, **F.1** y **F.3**, utilizando ahora el resto de 11 notas del Tema Regio de Bach, de la nota 11 a la 21, que se vuelve a exponer deconstruido en su Serie de alturas (***s*$^{(a)}$**), sometido a su Serie rítmica (***s*$^{(r)}$**) traducida en el número de corcheas asignado a cada nota del fragmento de ***s*$^{(a)}$**, esparcido indiscriminadamente por todo el ensemble instrumental, y súbitamente con su mismo carácter y su dinámica ***fff***.

	11	*12*	*13*	*14*	*15*	*16*	*17*	*18*	*19*	*20*	*21*
***s*$^{(a)}$=**	**Re**	**Reb**	**Do**	**Si**	**La**	**Sol**	**Do**	**Fa**	**Mib**	**Re**	**Do**
***s*$^{(r)}$=**	**3**	**2**	**1**	**12**	**10**	**8**	**1**	**6**	**4**	**3**	**1**

Como licencia sobre el proceso serial solo cabe destacar la prolongación del La (nota 15) en el c.19, en violín y violonchelo, más allá del límite establecido de 10 corcheas por la ***s*$^{(r)}$**, a modo de nota retardada. El resto del proceso se aplica rigurosamente.

–Fase 6 (**F.6**) - c. 24-28:

Se desarrolla siguiendo el patrón de las Fases pares anteriores, **F.2** y **F.4**, de modo muy contrastante a la Fase anterior (**F.5**), siguiendo con la confrontación de los aspectos entre las Fases de los Tramos.

Se presenta también el fragmento restante del Tema Regio, de la nota 11 a la 21. Con el talante habitual, en dinámica ***P. pos (lontano)***, lo más suave posible y lejano. También se presenta instrumentalmente concentrado, ahora en los tres instrumentos de viento: flauta, oboe y clarinete.
En esta ocasión, la cita de otro fragmento del *Ricercare a 3* se hace incluso más evidente al tomarse prácticamente literales sus compases 28 a 31 para ser transcritos fielmente para los instrumentos de viento, con algún ligero reajuste de 8ª para acoplarlo a las tesituras instrumentales.

La resolución en Do menor, en los dos últimos compases (c.27-28) de la presente Fase –y por tanto del **T.3** y de la **S.1**–, se solapa a modo de doble función por elipsis con el principio de la siguiente Sección 2, que da comienzo en el c. 27 y que sostiene la Variación II.

➢ **Sección 2 (S.2)** - c.27-49. **Variación II**:

La segunda Sección expone la Variación II, fundamentada en la combinación simultánea de varios procedimientos compositivos: verticalizaciones por fragmentos de la Serie de alturas formando diferentes agregados armónicos, el despliegue de diversos estrechos a partir del Tema Regio, y la citación literal de fragmentos seleccionados del *Ricercare a 3* de la *Ofrenda Musical* de J. S. Bach, además del uso de la bitonalidad y la exageración del contraste dinámico entre elementos. Esto supone que la actual Variación II presente en su sonoridad una mayor complejidad, elaboración y opacidad en el reconocimiento del material original respecto a la Variación I anterior, lo que suele ser habitual en la forma clásica de Tema y Variaciones, situando las variaciones más simples al inicio y aquellas más complejas con posterioridad.

Estructuralmente, la microestructura de la Sección 2 responde más a una lógica vertical, de elementos y procedimientos superpuestos en forma de estratos, que a una organización horizontal, a través de Tramos y Fases bien definidas. Pese a ello, se puede establecer una división justificada en tres Tramos (**T.4**, **T.5** y **T.6**).

• Tramo 4 (**T.4**) - c.27-31:

El primer Tramo de la Sección se inicia, a modo de doble función por elipsis, solapado sobre la resolución en Do menor de la Variación I anterior (**S.1**).

Con tan solo cinco compases, el primer Tramo de la Sección realiza la función de introducción a los dos tramos posteriores (**T.5** y **T.6**). Ya en este breve Tramo introductorio se presentan concentrados todos los principales procedimientos que se van a desarrollar más ampliamente en los dos Tramos siguientes. Estos procedimientos se presentan organizados en estratos verticales que se diferencian entre sí por sus características y elaboración.

El estrato melódico-cita: Lo presentan la flauta, oboe y violonchelo entre los compases 29 a 31. De características principalmente melódicas, está basado en la citación de un fragmento del *Ricercare a 3* comprendido entre sus compases 23 a 25. Dicho fragmento de la obra de Bach se construye a tres voces sobre la cabeza del Tema Regio (5 primeras notas), y Ramón Ramos lo transcribe con una dinámica de ***PP*** y literalmente, sin modificaciones, para los citados instrumentos, otorgando las voces por tesitura y recayendo el Tema Regio en el violonchelo.

El estrato contrapuntístico: Lo llevan a cabo el clarinete, violín y violonchelo entre los compases 29 a 31. De características contrapuntísticas, está basado en la formación de estrechos a partir del Tema Regio, y se presentan en una dinámica en ***PP***. La exposición en el violonchelo del Tema Regio para el estrato melódico-cita es tomada como antecedente para el estrato contrapuntístico, y a partir de él se realizan dos estrechos regulares, por movimiento directo, a la octava y a dos tiempos de separación, con el primer consecuente en el clarinete y el segundo consecuente en el violín, cuya última nota se extiende hasta el inicio del compás 32, en doble función por elipsis con el siguiente Tramo 5.

–{Advertimos un *lapsus cálami* en la partitura respecto a la rigurosidad del procedimiento compositivo adoptado por el autor= En el c.31 del clarinete, el Si escrito debería ser un Sib para ser fieles al Tema Regio, como lo son el resto de exposiciones. Dicho error de escritura se observa corregido en la consulta de la

partichela del clarinete, presente en el *Archivo Digital*, Capítulo 3 de la presente Tesis Doctoral}–

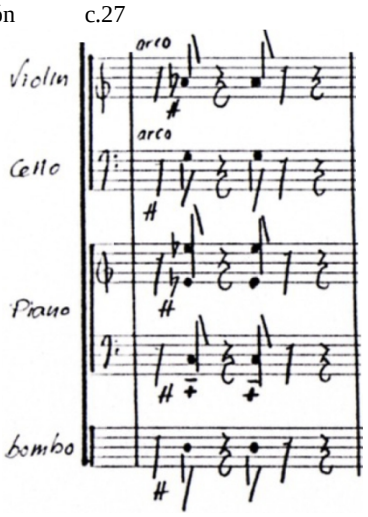
El estrato armónico: Lo llevan a cabo el violín, violonchelo y piano, apoyados por el bombo, entre los compases 27 a 31. De características armónicas, está basado en la verticalización por fragmentos de la Serie de alturas, formando diferentes agregados armónicos, que adoptan siempre un carácter agresivo, como golpes, cortos y en dinámica ***ff***, en rotundo contraste con los estratos melódico-cita y contrapuntístico siempre en ***PP***.

La primera verticalización se presenta en los compases 27-28, y se realiza a partir del fragmento inicial de 4 notas de la Serie de alturas, materializándose del siguiente modo en un acorde de Tónica de Do menor, con una 6ª añadida (Lab):

	1	2	3	4
$s^{(a)}$=	Do	Mib	Sol	Lab

verticalización

4	Lab
3	Sol
2	Mib
1	Do

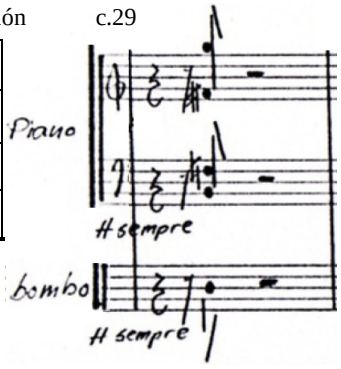
$s^{(a)}$=

La verticalización del siguiente fragmento de la Serie de alturas se presenta en los compases 29-31, y se realiza sobre las 4 notas siguientes, de la 5 a la 8, formando un acorde donde predomina la 2ª menor. Esta vez ya solo se presenta en el piano con apoyo del bombo, pero conservando totalmente su carácter:

	5	6	7	8
$s^{(a)}$=	Si	Sol	Fa#	Fa

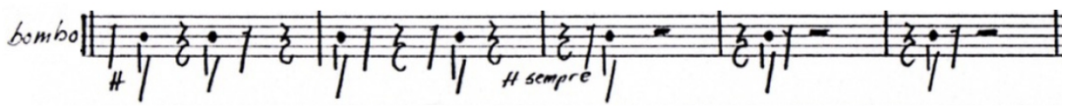
verticalización

6	Sol
7	Fa#
8	Fa
5	Si

$s^{(a)}$=



Por otro lado, es interesante observar cómo se distribuyen rítmicamente las verticalizaciones. Estas incrementan sucesivamente en cada aparición su separación en una corchea a partir de una distancia de tres corcheas, como se aprecia perfectamente en la línea del bombo entre los compases de todo este Tramo, c.27-31:



Corcheas de separación = **3 4 5 6 7 8 9 …**

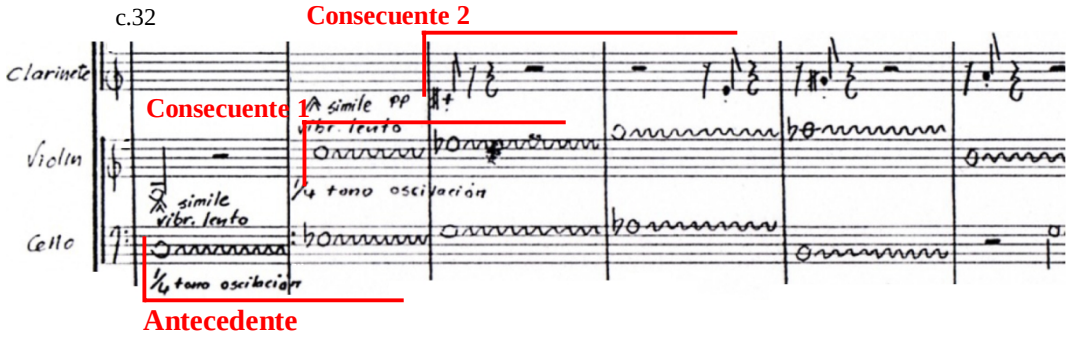
Este recurso lógico en la distribución rítmica de las verticalizaciones se seguirá aplicando más allá de este Tramo, también durante el siguiente Tramo 5.
Este procedimiento de echar mano de cuentas numéricas u otros recursos ajenos al material precompositivo es un buen ejemplo de cómo el autor resuelve desde la lógica algunas elaboraciones musicales.

• Tramo 5 (**T.5**) - c.32-40:

El segundo Tramo de la Sección está igualmente basado en el uso, ahora más desarrollado, de los tres estratos descritos en el Tramo anterior, y se distingue por iniciarse ahora nuevos procesos en algunos de estos estratos.

El estrato melódico-cita: Lo mantiene la flauta durante todo el Tramo. De características principalmente melódicas, está basado en la citación del fragmento inicial del *Ricercare a 3* comprendido entre sus compases 1 a 9. Dicho fragmento de la obra de Bach está constituido por una sola voz, en Do menor, y es la exposición inicial del Tema Regio en categoría de Sujeto canónico, completado en el c.40^{2º} por una *codetta* del Sujeto. Ramón Ramos lo transcribe a la flauta literalmente, sin modificaciones, con la indicación de ***lontano***.

El estrato contrapuntístico: Manteniéndose fiel a las características definidas para este estrato, lo protagonizan el clarinete, violín y violonchelo durante todo el presente Tramo 5, pero dada la extensión de los estrechos llevados a cabo, se prolongarán también necesariamente durante todo el siguiente Tramo 6, hasta el final de la presente Sección 2 - Variación II.

El antecedente se expone desde el primer compás (c.32) en el violonchelo, en el tono original de Do menor, y por aumentación, doblando los valores originales, además de con el matiz tímbrico del arco con poca presión y la oscilación lenta de su afinación en 1/4 de tono, recordando al aspecto con que era presentado el Tema Regio en las Fases anteriores **F.2** y **F.4** de la Variación I **(S.1**).

El primer consecuente del estrecho aparece en el violín, en el compás 33, por movimiento directo, a la doble octava, también en Do menor y por aumentación respecto al Tema Regio original, a un compás entero de separación, y con las mismas características particulares sonoras que su antecedente en el violonchelo.

El segundo consecuente del estrecho lo protagoniza el clarinete, que da inicio en el compás 34, y en el que se busca el contraste morfológico con el antecedente y consecuente previos. Este se realiza ahora por movimiento directo, a dos compases del antecedente, y a la 7ª Mayor, en el tono de Si menor, lo que provoca la bitonalidad del pasaje junto al Do menor del antecedente y consecuente previos, y de la flauta en el estrato melódico-cita. Rítmicamente se presenta en corcheas *staccato* y separadas, y aparente inconexas, aunque en realidad su distribución rítmica responde a la Serie rítmica, pero con algunas mutaciones que no parecen ser del todo caprichosas, con las sustituciones sistemáticas del **1** por el 13, el **12** por el 1 y el **7** por el 9, mientras el resto de valores se mantiene fiel al original, como se observa en la comparativa:

	1	*2*	*3*	*4*	*5*	*6*	*7*	*8*	*9*	*10*
$s^{(r)}$=	**1**	**4**	**8**	**9**	**12**	**8**	**7**	**6**	**5**	**4**
Clarinete=	*13*	4	8	9	*1*	8	*9*	6	5	4

11	*12*	*13*	*14*	*15*	*16*	*17*	*18*	*19*	*20*	*21*
3	**2**	**1**	**12**	**10**	**8**	**1**	**6**	**4**	**3**	**1**
3	2	*13*	*1*	10	8	*13*	6	4	3	-

La exposición del clarinete se extenderá, como el antecedente (vc.) y primer consecuente anteriores (vn.), durante todo el siguiente Tramo 6, y además se adentrará un compás (c.50) ya en la Sección 3 - Variación III.

Cierra el Tramo la intervención del piano en los dos últimos compases (c.39^{3º}-40) con la exposición de un consecuente en forma de eco lejano que toma como antecedente la cola (5 últimas notas) del Tema Regio, expuesta cuatro tiempos antes en la flauta, perteneciente al estrato melódico-cita.

<u>El estrato armónico:</u> Lo llevan a cabo el piano con apoyo del bombo, entre los compases 32 a 38, siguiendo rigurosamente el desarrollo del procedimiento iniciado en el Tramo anterior (**T.4**), c.27.
Las verticalizaciones que aparecen en este Tramo continúan utilizando los nuevos fragmentos correlativos de la Serie de alturas:
En los compases 32 a 35 la verticalización expuesta responde a las notas 9 a 12 de la Serie de alturas, formando una armonía en forma de cluster cromático:

	9	*10*	*11*	*12*
$s^{(a)}$=	**Mi**	**Mib**	**Re**	**Reb**

Y en los compases 36 a 38 la verticalización expuesta responde a las notas 13 a 16 de la Serie de alturas, formando una armonía donde predomina la 2ª Mayor:

	13	*14*	*15*	*16*
$s^{(a)}$=	**Do**	**Si**	**La**	**Sol**

La estructuración rítmica de estas verticalizaciones sigue también respondiendo al procedimiento iniciado en el c.27, con la consiguiente ampliación de su

separación una corchea en cada aparición, hasta una separación máxima de 13 corcheas con la última verticalización en el compás 38.

Para finalizar, como ya se ha apuntado en el estrato contrapuntístico anterior, el piano completa su exposición fragmentada de la Serie de alturas con un último segmento, pero este último no lo expone verticalizado, sino melódicamente, abandonando las características del estrato armónico para adoptar las del estrato contrapuntístico, en forma de consecuente al antecedente localizado en la flauta con la cola del Tema Regio (5 últimas notas).

• Tramo 6 (**T.6**) - c.41-49:

El tercer Tramo de la Sección continua desarrollando los procedimientos de los estratos en los Tramos anteriores de la presente Sección (**T.4** y **T.5**), y se distingue por la nueva aparición del Tema Regio en forma de Respuesta canónica y por el cambio de fórmula en algún estrato.

El estrato melódico-cita: Lo sigue protagonizando durante todo el Tramo la flauta, y con la incorporación ahora del oboe.
Este Tramo supone la continuación ininterrumpida de la citación del *Ricercare a 3* iniciada en el **T.5** anterior, comprendiendo los compases del 10 al 18 siguientes. Este fragmento de la obra de Bach está constituido ahora por dos voces, en Sol menor, y presenta en su segunda voz el Tema Regio en categoría de Respuesta –transcrito literalmente por Ramón Ramos al oboe, con la indicación de ***lontano***–, mientras que la primera voz desarrolla ahora el Contra-Sujeto –que sigue asignada a la flauta, transcrita literalmente–.

El estrato contrapuntístico: Lo siguen protagonizando el clarinete, violín y violonchelo, quienes continúan exponiendo los estrechos iniciados en el **T.5** anterior.
Cabe destacar en este momento (c.41) la supresión de la nota nº 10 (Mib) en el Tema Regio expuesto por violonchelo (antecedente) y violín (consecuente 1), con la intención de reducir la extensión de estos estrechos y ajustarlo a la extensión de

la citación del *Ricercare a 3* en el estrato melódico-cita. De este modo se propicia que el estrato melódico-cita y el contrapuntístico finalicen a la par sus discursos.
Por el contrario, como ya se ha apuntado, el clarinete (consecuente 2) se adentrará un compás (c.50) ya en la Sección 3 - Variación III.

El estrato armónico: Lo llevan a cabo el piano y la incorporación ahora en la percusión del vibráfono.
Sin abandonar sus características armónicas, se produce en este Tramo un cambio de fórmula. Se mantiene el proceso de verticalización, pero se limita a las tres primeras notas de la Serie de alturas, que precisamente forman un acorde triada de Tónica en Do menor. A partir de este acorde se construye también su transposición a un semitono ascendente, a Do# menor, y ambos acordes son simultáneamente utilizados alternándose entre el piano y el vibráfono, sirviendo de colchón armónico al resto de estratos:

Do menor (original):

	1	*2*	*3*
$s^{(a)}=$	**Do**	**Mib**	**Sol**

Do# menor (+1/2 tono):

	1	*2*	*3*
$s^{(a)}=$	**Do#**	**Mi**	**Sol#**

Esto provoca la bitonalidad en el estrato armónico entre Do menor y Do# menor, que se suma a la ya existente en el estrato contrapuntístico entre Do menor y Si menor, y al tono de Sol menor en el que se desarrolla la citación del estrato melódico-cita, provocando una sonoridad general politonal en la que conviven las cuatro tonalidades: Si menor - Do menor - Do# menor - Sol menor.

➢ **Sección 3 (S.3)** - c.50-68. **Variación III**:

La tercera Sección expone la Variación III, cuya principal característica es el empleo del efecto de *sustain*, un procedimiento situado equidistante entre el tratamiento melódico y el armónico, sin llegar a ser del todo ni una melodía ni una verticalización armónica.
Estructuralmente, la microestructura de la Sección 3 se divide en dos Tramos (**T.7** y **T.8**).

• Tramo 7 (**T.7**) - c.50-55:

El primer Tramo de la Sección tiene una doble función: sintética-liquidadora de los procedimientos de la Sección anterior (**S.2**) a los que se hace una última alusión (estratos melódico-cita y armónico), y al mismo tiempo tiene la función de presentar e introducir el nuevo procedimiento de *sustain*, protagonista principal de la Variación II, y que será prácticamente el único procedimiento empleado en el siguiente Tramo 8.

El estrato melódico-cita: De características melódicas, del mismo modo que en los Tramos anteriores (**T.4**, **T.5** y **T.6**), está basado en la citación de fragmentos extraídos de la *Ofrenda Musical* de J. S. Bach.

Por un lado, entre los compases 50 a 53 lo expone el oboe, citando del *Ricercare a 3* los compases 6 a 9, en los que se presenta la cola del Tema Regio (sus nueve últimas notas), pero no en su tono original (Do menor), sino en una transposición 2 tonos descendentes a Lab menor.

Y por otro lado, en el compás 52 lo expone el clarinete, citando un fragmento que por primera vez en la obra de Ramos no se extrae del *Ricercare a 3*, sino que lo encontramos en la cabeza del Tema Regio (4 primeras notas) del *Canones diversi nº 3*[340], con su aspecto aquí de cuatro negras, aunque una octava más baja, pero conservado la tonalidad original de Do menor. De este modo, en el estrato melódico-cita se superponen las tonalidades de Lab menor y Do menor.

El estrato armónico: Lo llevan a cabo el piano y el vibráfono entre sólo los dos primeros compases, 50 y 51. Con el mismo carácter que en los **T.4** y **T.5** de la anterior **S.2**, de golpes agresivos, cortos y en dinámica ***ff*** contrastante con el resto de estratos, el estrato armónico ayuda a establecer súbitamente el punto de apertura del presente nuevo Tramo. Como anteriormente, el diseño de características armónicas, está basado en la verticalización del primer fragmento de cuatro notas de la Serie de alturas, dando lugar a un acorde de Tónica en Do menor con 6ª añadida:

[340] Según (BACH, 1992: 7).

	1	*2*	*3*	*4*
$s^{(a)}$=	**Do**	**Mib**	**Sol**	**Lab**

El estrato *sustain*: El estrato contrapuntístico del anterior **T.6** es sustituido ahora por la utilización del efecto *sustain* [sostener]. Este efecto, como en el pedal *sustain* del piano –de ahí su nombre–, se produce al reproducir una melodía cuyas notas se sostienen y se van acumulando progresivamente gracias a mantener dicho pedal accionado en el piano. Para el grupo instrumental, este procedimiento se traduce repartiendo las notas de dicha melodía entre los diferentes instrumentos y provocando que tras su ataque cada uno de ellos la mantenga y la prolongue, produciéndose así una acumulación de sonidos provenientes de la melodía, que finalmente superpuestos van formando un agregado armónico. La técnica se sitúa de este modo equidistante entre el aspecto melódico y el armónico, ya que la melodía se percibe claramente, desplegada por el conjunto instrumental, a la par que se genera una progresiva verticalización armónica.

De nuevo, la utilización aquí por Ramón Ramos de esta técnica supeditada al hecho de tener que repartir las notas de la melodía por el orgánico instrumental, hace referencia a la *Klangfarbenmelodie* [melodía de timbres] del expresionismo musical de finales del siglo XIX y principios del XX, empleada por admirados compositores por Ramón Ramos como Schoenberg y especialmente Webern. A esta técnica se le suma ahora el efecto de *sustain*.

El primer *sustain* se lleva a cabo en la flauta, violín y violonchelo, que exponen en el compás 50 las tres primeras notas de la Serie de alturas ($s^{(a)}$= Do, Mib, Sol). Posteriormente, entre los siguientes compases 51 a 55, estos tres mismos instrumentos, a los que a partir del compás 53 también se añaden oboe y clarinete, evolucionarán su discurso con cierta libertad a través de las siguientes notas en la Serie de alturas hasta alcanzar su nota 10.

Sustain
(fl - vc - vn)

	1	*2*	*3*		Evolución conjunta del discurso *4*	*5*	*6*	*7*	*8*	*9*	*10*
$s^{(a)}$=	**Do**	**Mib**	**Sol**	⇨	**Lab**	*Si*	**Sol**	**Fa#**	**Fa**	**Mi**	**Mib**
					mutación:	**Sib**					

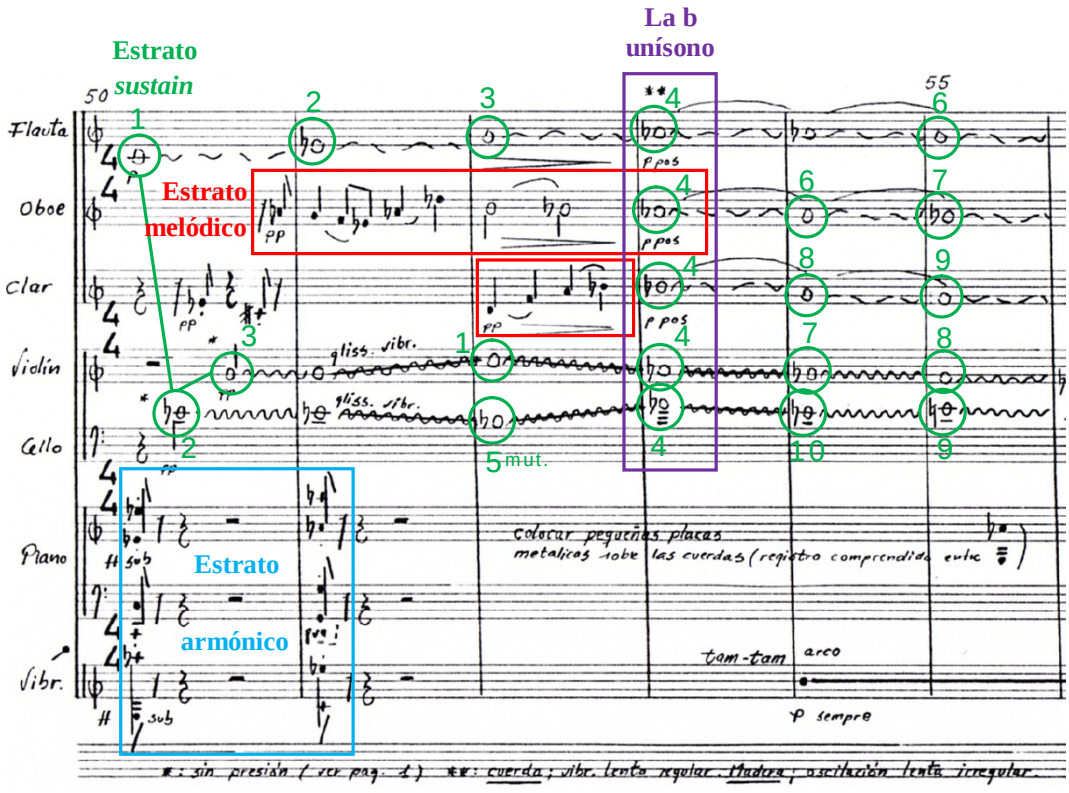
Hay que observar la mutación en la nota 5 de la $\boldsymbol{s}^{(a)}$, con un Sib en vez del Si natural original, expuesta en el violonchelo en el c.52. Este tipo de licencias o correcciones bajo criterios puramente artísticos se dan con normalidad en las elaboraciones de Ramón Ramos.

A nivel interpretativo, Ramón Ramos asocia el efecto de *sustain* a la oscilación lenta de la afinación de las notas sostenidas, que incluso en ocasiones, para los instrumentos de cuerda se complejiza más con la adición de glissandos entre las notas expuestas.

Percepción global del Tramo (**T.7**):

Los procedimientos quedan en conjunto difuminados, especialmente el procedimiento de *sustain* y su libre evolución posterior por las notas de la Serie de alturas, debido a la convivencia superpuesta con los otros estratos melódico-cita y armónico.

Por otro lado, las dos tonalidades resultantes simultáneas, el Do menor en el estrato del *sustain*, las citaciones en Lab menor y Do menor del estrato melódico-cita, y el acorde de Tónica de Do menor con 6ª añadida en el estrato armónico, pueden hacer pensar en una sonoridad bitonal entre Lab menor y Do menor. Pero la fuerza melódica del oboe exponiendo la cola del Tema Regio en Lab menor, sumado al hecho de que Lab menor asuma perfectamente como propias las notas en Do menor del diseño del clarinete, del estrato *sustain* y de la verticalización del estrato armónico, confieren un claro predominio sonoro a la tonalidad de Lab menor, percibiéndose el Tramo como una clara modulación al tono de Lab menor. Hecho además reforzado por la circunstancia de que todos los instrumentos intervinientes, de cualquiera que sea su estrato, resuelven juntos en el compás 53 en un claro unísono en Lab. Véase:



Y como elemento puramente tímbrico, ajeno al resto de procedimientos, se incorpora en el compás 59 el tam-tam interpretado con arco, cuya sonoridad se añade en favor de una atmósfera de dinámica ***PP*** en la que predomina la armonía de cluster por 2ª menor.

• Tramo 8 (**T.8**) - c.56-68:

El segundo Tramo de la Sección, liberado de otros procedimientos, está enteramente protagonizado por el efecto de *sustain*, y se desarrolla en los instrumentos más propicios para ello, aquellos que pueden sostener el sonido a voluntad, o sea, los vientos y las cuerdas: flauta, oboe, clarinete, violín y violonchelo.

La microforma del Tramo se divide en tres claras Fases (**F.7**, **F.8** y **F.9**), diferenciadas por someter a la Serie de alturas al procedimiento de *sustain* en tres fragmentaciones correlativas.

–Fase 7 (**F.7**) - c.56-58:

El primer efecto de sustain se realiza sobre las cuatro primeras notas de la Serie de alturas:

	1	*2*	*3*	*4*
$s^{(a)}$=	**Do**	**Mib**	**Sol**	**Lab**

–Fase 8 (**F.8**) - c.59-64:

El segundo efecto de sustain se desarrolla sobre el siguiente fragmento de cinco notas de la Serie de alturas, entre sus notas 5 y 9:

	5	*6*	*7*	*8*	*9*
$s^{(a)}$=	**Si**	**Sol**	**Fa#**	**Fa**	**Mi**

La rítmica del Tema Regio es en este fragmento, pese a la deconstrucción en forma de *Klangfarbenmelodie*, totalmente fiel a la original, salvo por la natural prolongación final.

Durante solo esta Fase el piano se incorpora con una técnica extendida, consistente en frotar pequeñas placas metálicas sobre las cuerdas en el interior del instrumento, con un resultado sonoro de características metálicas, chirriante, similar a la sonoridad que viene desarrollando el percusionista con el tam-tam con arco.

–Fase 9 (**F.9**) - c.65-68:

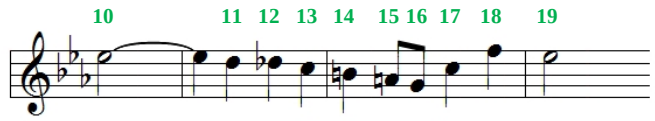
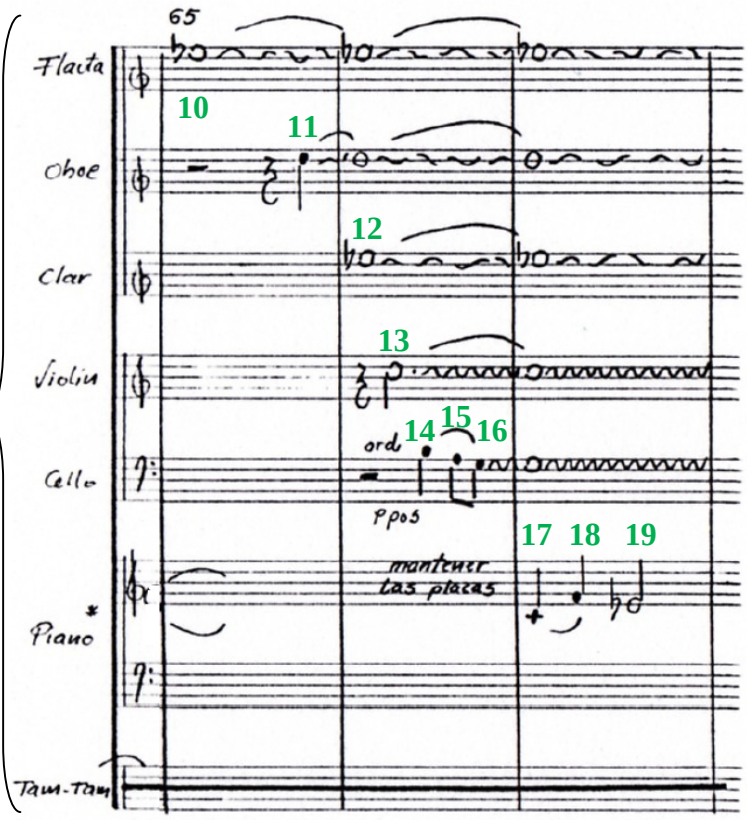
El tercer y último efecto de *sustain* se lleva a cabo con las diez siguientes notas de la Serie de alturas, de la 10 a la 19:

	10	*11*	*12*	*13*	*14*	*15*	*16*	*17*	*18*	*19*
$s^{(a)}$=	**Mib**	**Re**	**Reb**	**Do**	**Si**	**La**	**Sol**	**Do**	**Fa**	**Mib**

En esta ocasión algunas de las notas no son sostenidas por interpretarse en el mismo instrumento: notas 14 y 15 de la Serie de alturas ($s^{(a)}$= Si, La) interpretadas por el violonchelo en el compás 66.

También como novedad en esta ocasión, se incorpora el piano, que interpreta las tres últimas notas del fragmento ($s^{(a)}$= Do, Fa, Mib).

La rítmica del Tema Regio es de nuevo en este fragmento, pese a la *Klangfarbenmelodie*, totalmente fiel a la original:

***s*$^{(a)}$= 10-19:**
Tema Regio:

Transcripción ***sustain***

Como cierre, la Fase –y por tanto el **T.8** y la **S.3**, Variación III– da final en su último compás (c.68) abandonando el procedimiento de *sustain* y volviendo a citar un fragmento del *Ricercare a 3* de la *Ofrenda Musical* de J. S. Bach, el localizado en su compás 30, que es un V grado de Do menor, con toda su tensión cadencial sin resolver en la Tónica, y que se transcribe por voces a la flauta, oboe y clarinete, todo elevado una 8ª.

Este momento es aprovechado por el piano, que acabará de exponer las dos notas restantes de la Serie de alturas (***s*$^{(a)}$**= Re, Do), la última de ellas, la Tónica de Do menor, en doble función por elipsis, ya dentro de la Sección 4, Variación IV, en el compás 69, y que sirve para resolver la tensión de la cadencia tonal planteada con la cita de Bach en el compás 68.

	20	*21*
$s^{(a)}=$	**Re**	**Do**

➢ **Sección 4** (**S.4**) - c.69-100. **Variación IV**:

La cuarta Sección expone la Variación IV, basada en la combinación simultánea de varios procedimientos compositivos ya empleados en Variaciones anteriores, como son la citación literal de fragmentos seleccionados de la *Ofrenda Musical* de J. S. Bach, las verticalizaciones de la Serie de alturas en fragmentos formando diferentes agregados armónicos, el uso de la Serie rítmica y el empleo de la politonalidad.

Estructuralmente, la Sección 4 se divide en tres Tramos diferenciados por su elaboración (**T.9**, **T.10** y **T.11**).

• Tramo 9 (**T.9**) - c.69-78:

El súbito golpe ***ff secco*** del tam-tam sirve para marcar el inicio de este primer Tramo de la Variación IV. Este gesto aislado en la percusión se contrapone dinámicamente al resto de estratos que componen el Tramo y que se desarrollan entre ***P-PP***. Tras tres golpes el percusionista pasará a tocar el tam-tam con arco, del mismo modo que en el anterior **T.7**.

El estrato melódico-cita: Lo desarrollan los vientos: flauta, oboe y clarinete. Está basado en la citación de fragmentos extraídos de la *Ofrenda Musical* de J. S. Bach. El primero de estos fragmentos está extraído del Tema Regio del *Canones diversi nº 3*, compases 1 a 5, y se transcribe literalmente al clarinete entre los compases 70 a 76, sosteniendo su última nota –Do (Tónica de Do menor)– durante tres compases. La exposición del clarinete sirve de antecedente al siguiente fragmento citado. Un compás más tarde da comienzo su consecuente, entre el compás 71 y el 78, donde se presenta otro fragmento citado proveniente por primera vez del *Canones diversi nº 1*, compases 1 a 8, transcrito literalmente para flauta y oboe, salvo con el Tema Regio una 8ª más aguda.

El estrato armónico-verticalizaciones: Lo llevan a cabo los instrumentos de cuerda: violín y violonchelo, con el empleo de una técnica extendida consistente en un movimiento lento del arco, a veces con glissando incluido, ejerciendo la máxima presión sobre la cuerda, de modo que el sonido se rompe casi transformado en ruido. Con este recurso tímbrico llevan a cabo la verticalización por fragmentos de la Serie de alturas entre la 1 y la 11, formando dos agregados armónicos de dos notas, agrupados cada tres compases:

$s^{(a)}$=	*2*	*3*		*4*	*6*		*8*	*10*
Vn	**Mib**	**Sol**		**Lab**	**Sol**		**Fa**	**Mib**
Vc	**Do**	**Mib**		**Si**	**Fa#**		**Mi**	**Re**
$s^{(a)}$=	*1*	*2*		*5*	*7*		*9*	*11*

El estrato armónico-Triada bitonal: Protagonizado en solitario el piano. Con un procedimiento muy similar al llevado a cabo en el **T.6**, el estrato está basado en la verticalización de las tres primeras notas de la Serie de alturas, que forman un acorde triada de Tónica en Do menor ($s^{(a)}$= Do, Mib, Sol). Este acorde se transporta un semitono ascendente obteniendo el acorde de Do# menor ($s^{(a)}$= Do#, Mi, Sol#), y ambos son utilizados superpuestos, provocando una atmósfera bitonal, sirviendo de colchón armónico al resto de estratos.

Para finalizar el Tramo (c.77-78), el piano vuelve a horizontalizar ambos acordes, retornando al aspecto del Tema Regio, exponiendo bitonalmente –en Do menor y Do# menor– las cuatro primeras notas de su cabeza, en forma de estrecho a distancia de corchea.

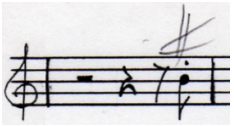
• Tramo 10 (**T.10**) - c.79-78:

Por su elaboración, menos definida estructuralmente en su estratificación, menos discursiva y más estática, el Tramo 8, que no presenta citaciones literales, tiene una función transitiva entre los Tramos 9 y 11 que sí las tienen, son más discursivos y se estructuran con mayor definición.

A modo de estrato melódico-temático, la flauta y oboe abren el Tramo exponiendo entre los compases 79 a 82 las cinco primeras notas de la Serie de

alturas, pero transportada a Do# menor, con un formato de corchea staccato en ***ff*** muy contrastante dinámicamente con el resto de elementos del Tramo, que recuerda al diseño de las verticalizaciones en el estrato armónico de la **S.2** - Variación II.

–{Advertimos un *lapsus cálami* en la partitura respecto a la rigurosidad del procedimiento compositivo adoptado por el autor= En el c.82 de la flauta y el oboe, el Si natural escrito debería ser un Si# para ser fieles al Tema Regio. Dicho error de escritura se observa ya corregido en la consulta de la partichela de la flauta y el oboe, presente en el *Archivo Digital*, Capítulo 3 de la presente Tesis Doctoral}–

Partichelas c.82. fl: ob:

	1	*2*	*3*	*4*	*5*
$s^{(a)}$ original=	*Do*	*Mib*	*Sol*	*Lab*	*Si*
$s^{(a)}$ Do # menor=	**Do#**	**Mi**	**Sol#**	**La**	**Si#**

La estructuración rítmica de esta exposición melódico-temática viene definida por los cuatro primeros valores de la Serie rítmica a una escala de +2, y define la separación entre las notas en número de corcheas:

	1	*2*	*3*	*4*
$s^{(r)}$ original=	1	4	8	9
$s^{(r)}$ +2=	**3**	**6**	**10**	**11**

Finalizada esta exposición, flauta y oboe, entre los compases 84 a 87 adoptan un procedimiento armónico de verticalizaciones a partir de las notas 1 a 5 de la Serie de alturas, pero en su transposición a Sol menor, y en forma de notas tenidas y osciladas en su afinación que recuerda al aspecto presentado en el estrato *sustain* de la **S.3** - Variación III:

$s^{(a)}$=	*2*	*3*	*4*	
Fl	**Sib**	**Mib**	**Fa#**	
Ob	**Sol**	**Re**		**Fa#**
$s^{(a)}$=	*1*	*3*		*4*

Por otro lado, de modo independiente, las notas del clarinete, también tenidas y osciladas en su afinación, responden a las notas 2= Mib y 3=Sol de la Serie de alturas. La nota 1= Do, la encontramos, no casualmente, en el anterior compas 74, en el previo **T.9**.

Por su parte, el violín y el violonchelo continúan con el mismo aspecto desarrollando el procedimiento del estrato armónico-verticalizaciones del anterior **T.9**, llevando a cabo la verticalización por fragmentos de la Serie de alturas, ahora nutriéndose de sus notas 1 a 5, con alguna licencia en la rigurosidad de su orden, y con la adición de notas extrañas a la Serie de alturas, como el La natural:

$s^{(a)}$=	*2*	*4*		*3*	*5*
Vn	**Mib**	**Lab**		**Sol**	**Si**
Vc	**Do**	**Lab**		*La*	**Si**
$s^{(a)}$=	*1*	*4*			*5*

Y completa el Tramo en el plano puramente tímbrico el piano, que vuelve a emplear la técnica extendida de la anterior Fase 8, consistente en frotar las pequeñas placas metálicas sobre las cuerdas, sumándose a la sonoridad del tam-tam con arco que viene desarrollando el percusionista desde el anterior **T.9**.

• Tramo 11 (**T.11**) - c.88-100:

La vuelta a la cita literal de la *Ofrenda Musical* de J. S. Bach define el inicio del tercer Tramo de la Sección **S.4** - Variación IV.

El estrato melódico-cita: Lo desarrollan las cuerdas: violín y violonchelo. Está basado en la citación del *Canones diversi nº 1*, compases 10 a 18, transcrito literalmente salvo la 8ª grave para la voz del violonchelo. Este fragmento es precisamente la continuación del fragmento de la misma pieza citado en el anterior **T.9** por flauta y oboe.

–{Advertimos un *lapsus cálami* en la partitura respecto a la rigurosidad del procedimiento compositivo adoptado por el autor= En el c.94 del violonchelo, el Do blanca escrito debería ser un Si para ser fieles a la cita del Tema Regio. Dicho error de escritura se observa ya corregido en la consulta de la partichela del violonchelo, presente en el *Archivo Digital*, Capítulo 3 de la presente Tesis Doctoral}–

El estrato armónico: Lo llevan a cabo los instrumentos de viento: flauta, oboe y clarinete, que siguen presentado el aspecto adoptado en el anterior **T.10**, en forma de notas tenidas y osciladas en su afinación.
El material armónico empleado no está, por primera vez en la obra, directamente extraído de la Serie de alturas. Está basado en agregados armónicos en forma de clusters cromáticos que van ascendiendo cromáticamente y cuyas notas se reparten indiscriminadamente por los instrumentos evitando los paralelismos obvio, hasta resolver en un Sol# unísono:

	c.88	c.91	c.93	c.94	c.97
Clusters cromáticos	**Fa#**	**Sol**	**Sol#**	**La**	**Sol#**
	Fa	**Fa#**	**Sol**	**Sol#**	
	Mi	**Fa**	**Fa#**	**Sol**	
s **(a)** Do# m=	10	9	8	7	6

Aunque el material armónico expuesto no está directamente extraído de la Serie de alturas, sí podrían establecerse relaciones con los cromatismos propios de las notas 6 a 10 por movimiento contrario –de 10 a 6– de una Serie de alturas en el tono de Do# menor, sobre las que se levantan los cuatro clusters. Do# menor es un tono que ya ha venido siendo utilizado con frecuencia, y precisamente era con el que se abría el anterior **T.10** en el estrato melódico-temático en flauta y oboe.

El Tramo, y por tanto la **S.4** - variación IV, finaliza con sus tres últimos compases exclusivamente consagrados al plano tímbrico, con el frotado de las placas metálicas en las cuerdas del piano y con el tam-tam interpretado con arco, cuyas resonancias se dejan vibrar libremente en un compás ***Lento*** final, contemplativo,

de inacción, que supone la mayor y más contundentemente sección de la continuidad del discurso musical desde el principio de la obra.

➢ **Sección 5 (S.5)** - c.101-118. **Variación V**:

La quinta Sección expone la Variación V, basada en la combinación simultánea de dos procedimientos compositivos ya puestos en práctica en Variaciones anteriores, como son el efecto de *sustain* y las verticalizaciones de la Serie de alturas con la asociación de la Serie rítmica, formando diferentes agregados armónicos. A todo ello se le suma un fuerte contraste entre las dinámicas de los estratos.

Estructuralmente, la Sección 5 presenta un discurso muy uniforme, aunque sí es posible establecer una división en dos Tramos (**T.12** y **T.13**), pero no en Fases.

• Tramo 12 (**T.12**) - c.101-111:

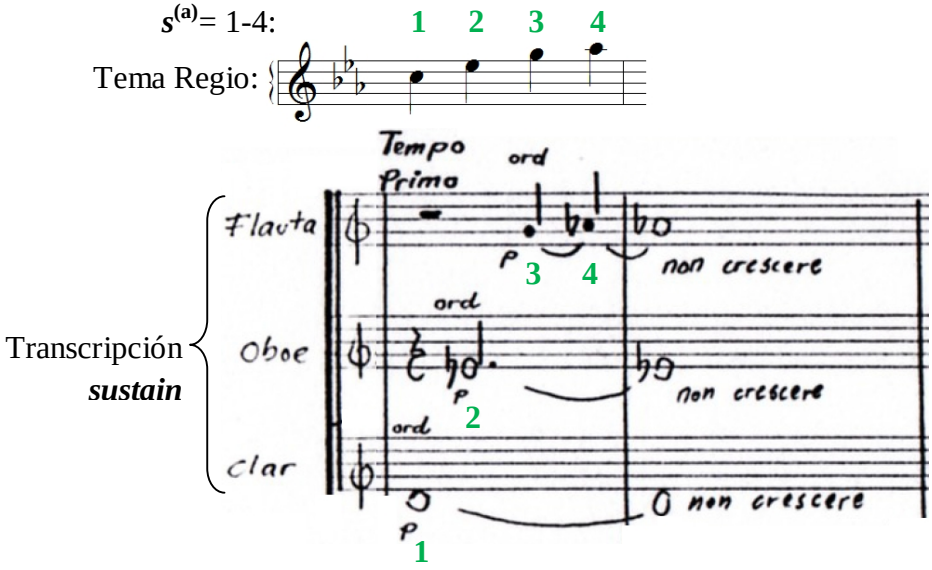
El Tramo 12 está compuesto por la superposición de dos estratos verticalmente, muy bien definidos y diferenciados, entre los que no cabe amalgama posible.

El estrato *sustain*: Es desarrollado en dinámica ***P-PP*** y sin oscilación en su afinación durante todo el Tramo por los instrumentos de viento: flauta, oboe y clarinete, capaces de sostener con eficacia el sonido, lo que los hace ideales para desarrollar este efecto.

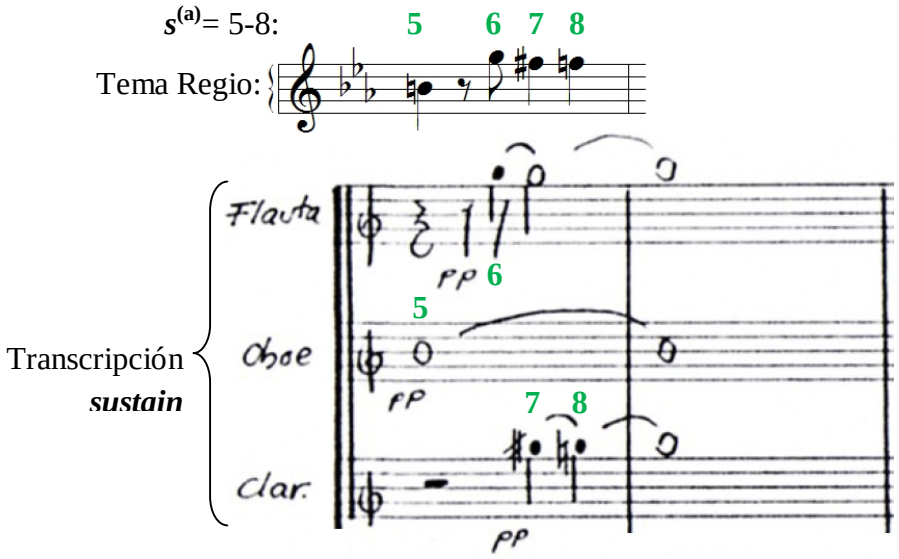
De manera dividida en fragmentos, los diferentes efectos de *sustain* se desarrollan a partir de las notas de la Serie de alturas original, en Do menor, abarcando en total sus notas de la 1 a la 20, y reservando la última nota (***s*$^{(a)}$** 21: Do) para la pedal de Tónica que constituye el siguiente Tramo (**T.13**).

La línea rítmico-melódica extraíble de los diferentes efectos de *sustain* responde al aspecto con el que se presenta el Tema Regio en el *Canones diversi nº3* de la *Ofrenda Musical* de J. S. Bach, concretamente entre sus compases 1 a 5, tratada aquí ahora a modo de *Klangfarbenmelodie*, además de con el efecto de *sustain*.

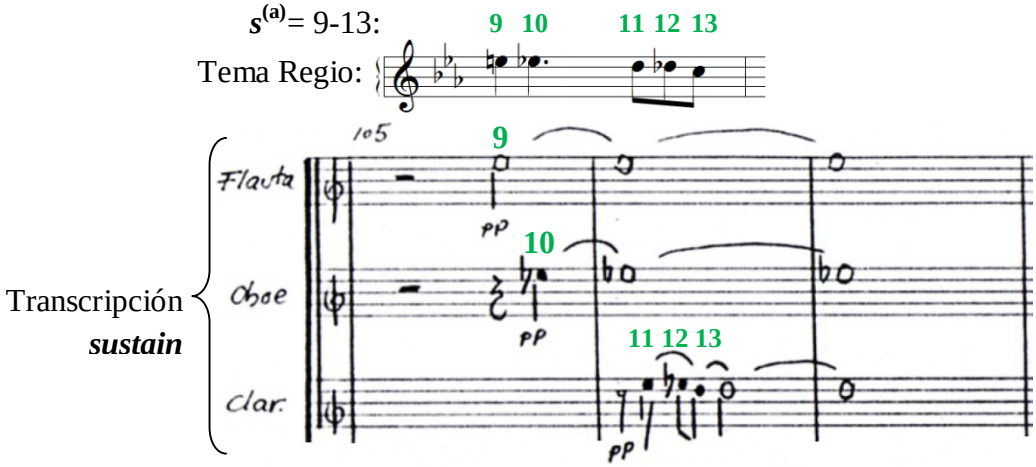
El primer efecto de *sustain* se lleva a cabo entre los compases 101-102, y se emplean para ello las 4 primeras notas de la Serie de alturas (1-4), con su rítmica según el Tema Regio del *Canones diversi nº 3*, y sus notas una 8ª baja. La nota 3 (Sol) no se mantiene por interpretarse en el mismo instrumento. La armonía resultante del *sustain* es un acorde de VI grado de Do menor en 1ª inversión:



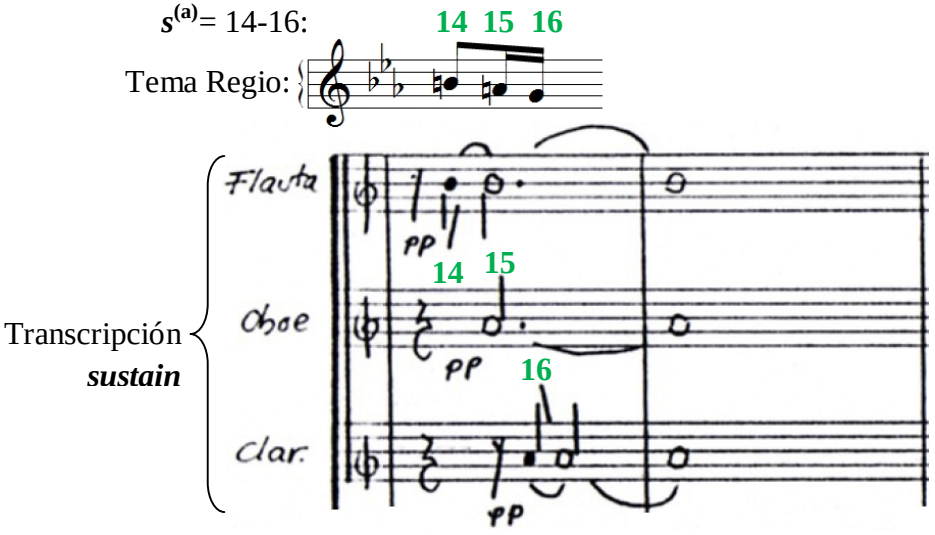
El segundo efecto de *sustain* se lleva a cabo entre los compases 103-104, empleándose para ello las 4 siguientes notas de la Serie de alturas (5-8), con su rítmica según el Tema Regio del *Canones diversi nº 3*. La nota 7 (Fa#) no se mantiene por interpretarse en el mismo instrumento. La armonía resultante del *sustain* es un acorde de séptima de Dominante de Do menor en 1ª inversión, sin quinta:



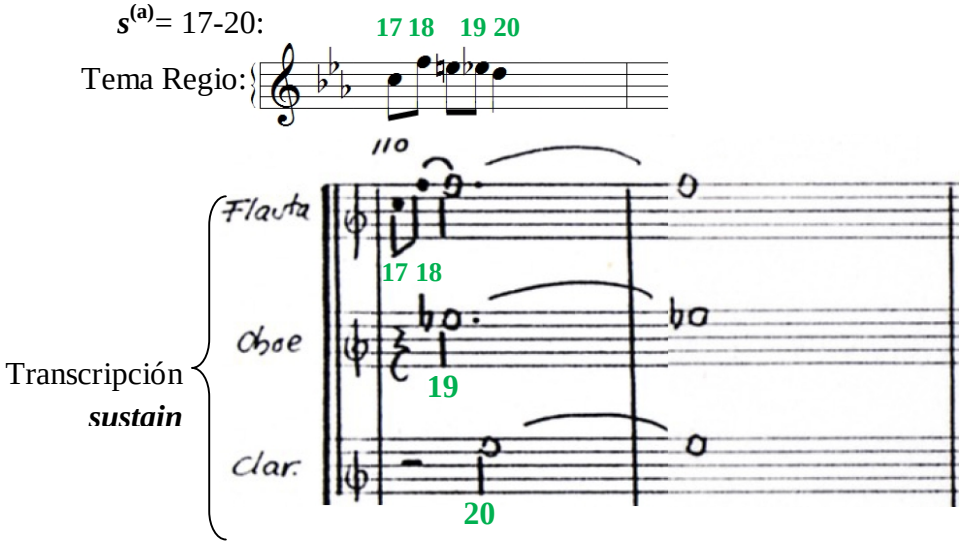
El tercer efecto de *sustain* se lleva a cabo entre los compases 107-107, empleándose para ello las 5 siguientes notas de la Serie de alturas (9-13), con su rítmica según el Tema Regio del *Canones diversi nº 3*. Las notas 11 y 12 (Re, Reb) no se mantienen por interpretarse en el mismo instrumento. La armonía resultante del *sustain* podría ser un acorde de I grado bimodal de Do Mayor/menor, sin quinta:



El cuarto efecto de *sustain* se lleva a cabo entre los compases 108-109, empleándose para ello las 3 siguientes notas de la Serie de alturas (14-16), con su rítmica en esta ocasión tratada más libremente en relación al Tema Regio del *Canones diversi nº 3*. La armonía resultante del *sustain* es un cluster diatónico:



El quinto y último efecto de *sustain* del Tramo se lleva a cabo entre los compases 110-111, empleándose para ello las 4 siguientes notas de la Serie de alturas (17-20), de nuevo con la rítmica según el Tema Regio del *Canones diversi nº 3*, pero suprimiendo la nota de paso Mi becuadro, no perteneciente al Tema Regio original. La nota 17 (Do) no se mantiene por interpretarse en el mismo instrumento. La armonía resultante del *sustain* es un cluster por segundas:



<u>El estrato armónico-verticalizaciones:</u> Lo desarrollan el resto de instrumentos: violín, violonchelo, piano y el bombo en la percusión. Estos llevan a cabo la verticalización por fragmentos de la Serie de alturas original en Do menor, formando diferentes agregados armónicos, que se despliegan con un aspecto absolutamente contrastante al estrato *sustain* en ***PP***: en corcheas *staccato* ***ff sempre***, como golpes agresivos, recordando el aspecto de las verticalizaciones en los Tramos 4 y 5 en la **S.2** - Variación II.

Además, las verticalizaciones en corcheas *staccato* se estructuran rítmicamente hasta el final de la presente Sección (incluyendo **T.12** y **T.13**) según la Serie rítmica completa, a una escala de +1, que define la separación entre las notas en número de corcheas:

	1	*2*	*3*	*4*	*5*	*6*	*7*	*8*	*9*	*10*
$s^{(r)}$ original=	1	4	8	9	12	8	7	6	5	4
$s^{(r)}$ +1=	**2**	**5**	**9**	**10**	**13**	**9**	**8**	**7**	**6**	**5**

11	*12*	*13*	*14*	*15*	*16*	*17*	*18*	*19*	*20*	*21*
3	2	1	12	10	8	1	6	4	3	1
4	**3**	**2**	**13**	**11**	**9**	**2**	**7**	**5**	**4**	**2**

De la Serie de alturas, el primer fragmento verticalizado se desarrolla en el compás 102, y abarca sus 6 primeras notas (1-6):

	1	*2*	*3*	*4*	*5*	*6*
$s^{(a)}$=	**Do**	**Mib**	**Sol**	**Lab**	**Si**	**Sol**

El segundo fragmento verticalizado de la Serie de alturas se desarrolla entre los compases 104 a 106, y abarca sus 6 notas siguientes (7-12):

	7	*8*	*9*	*10*	*11*	*12*
$s^{(a)}$=	**Fa#**	**Fa**	**Mi**	**Mib**	**Re**	**Reb**

Y del mismo modo, el tercer fragmento verticalizado de la Serie de alturas se desarrolla entre los compases 108 a 114 –adentrándose tres compases en el Tramo siguiente–, y abarca sus 6 notas siguientes (13-18):

	13	*14*	*15*	*16*	*17*	*18*
$s^{(a)}$=	**Do**	**Si**	**La**	**Sol**	**Do**	**Fa**

• Tramo 13 (**T.13**) - c.112-118:

El Tramo 12 está formado por la resolución del anterior estrato sustain, y por la continuación del estrato armónico-verticalizaciones.

El estrato *sustain* resuelve aquí sobre la última nota que restaba por emplear de la Serie de alturas en el proceso iniciado durante el Tramo anterior. La nota 21, el Do, Tónica de Do menor, lo despliegan los instrumentos de viento con la adición, del violín y violonchelo, y posteriormente del vibráfono en el c.116, para otorgarle más intensidad, que abandonan el estrato armónico de verticalizaciones que desarrollaban el Tramo anterior. Esta única nota se sostienen en dinámica ***P pos.***, a cuatro octavas, con una oscilación lenta de su afinación, y durante los siete compases del Tramo, a modo de pedal de Tónica.

El estrato armónico-verticalizaciones se desarrolla bajo la pedal de Tónica del modo en que venía haciéndolo en el Tramo anterior, pero ahora sin la participación de la cuerda.

Las nuevas verticalizaciones expuestas a continuación en el piano, al contrario de terminar con las notas restantes de la Serie de alturas, que ya había expuesto de la 1 a la 18, vuelven a iniciarla de nuevo. De este modo, la verticalización de los compases 115-116^{3º} abarca las 4 primeras notas de la Serie de alturas ($\boldsymbol{s}^{(a)}$= Do, Mib, Sol, Lab); y la última verticalización, entre los compases 116^{4º}-118, abarca las 4 notas siguientes ($\boldsymbol{s}^{(a)}$= Si, Sol, Fa#, Fa), sin finalizarse finalmente con la completa utilización de la Serie de alturas.

➢ **Sección 6** (**S.6**) - c.119-165. **Variación VI**:

La sexta Sección expone la Variación VI, protagonizada por dos procedimientos: uno contrapuntístico, con la construcción masiva de estrechos a partir del Tema Regio, y otro mediante la citación literal de un fragmento de la *Ofrenda Musical* de J. S. Bach.

Estructuralmente, la Sección 6 divide su microestructura en dos Tramos (**T.14** y **T.15**), diferenciados por presentar cada uno de ellos uno de los dos procedimientos protagonistas de la Sección.

• Tramo 14 (**T.14**) - c.119-155:

Un súbito doble cluster ***fff*** sobre teclas blancas y negras en el piano marca vehementemente el inicio del Tramo y de la Variación VI, y sobre su libre resonancia da inicio el despliegue en ***P-PP*** de los diferentes estrechos, protagonistas del **T.14**.

El procedimiento desarrollado en el Tramo 14 está basado exclusivamente en la técnica contrapuntística, mediante la construcción de un gran despliegue de estrechos realizados todos ellos sobre el Tema Regio.

La práctica manifiesta de la técnica contrapuntística a través del estrecho entronca aquí con el motivo de la obra de Ramón Ramos: el homenaje al compositor J. S. Bach, además de a las músicas, formas y técnicas antiguas.

Entre los estrechos desplegados, Ramón Ramos aplica varias transformaciones que afectan al Tema Regio: Encontramos tanto estrechos rítmicamente fieles al original como tratados por aumentación (x2) y por doble aumentación (x4), además de con mutaciones rítmicas a través de la aplicación de diseños basados en la síncopa o el contratiempo; tonalmente los estrechos desplegados no lo hacen exclusivamente sobre el tono original, Do menor, sino que se despliegan politonalmente, en una sucesión en la que, a medida que van entrando los diferentes consecuentes, estos lo hacen ascendiendo, con alguna licencia, medio tono, desde el original Do menor del antecedente inicial hasta el Sol# menor; y respecto a la integridad del Tema Regio, este se presenta tanto completo como incompleto, e incluso en fragmentaciones.

En orden de aparición, los estrechos se forman del siguiente modo:

–Antecedente: en el vibráfono. Compases 121 a 153. En Do menor. Se presenta completo. En valores por doble aumentación, y sin mutaciones rítmicas ni interválicas respecto al Tema Regio original. Se interpreta con trémolo.

–Consecuente 1: en la flauta. Compases 122 a 154, a un compás de distancia del antecedente. En Do# menor, medio tono ascendente respecto al antecedente. Se presenta completo. En valores por doble aumentación, y sin mutaciones rítmicas ni interválicas respecto al Tema Regio original. Se interpreta ordinariamente.

–Consecuente 2: en el violín. Compases 123 a 155, a un compás de distancia del consecuente 1. En Re menor, medio tono ascendente respecto al consecuente 1. Se presenta completo. En valores por doble aumentación, y sin mutaciones rítmicas ni interválicas respecto al Tema Regio original. Se interpreta en armónicos artificiales de 4ª Justa, lo que provoca que el resultado sonoro se eleve dos octavas y se vele tímbricamente.

–Consecuente 3: en el violonchelo. Compases 127 a 143, a 4 compases de distancia del consecuente 2. En Mib menor, medio tono ascendente respecto al consecuente 2. Se presenta completo. En valores originales, y sin mutaciones rítmicas ni interválicas respecto al Tema Regio original. Se interpreta extremadamente *sul ponticello*, con un resultado sonoro que se aproxima a la indeterminación de sus alturas y tímbricamente al ruido blanco.

–Consecuente 4: en el clarinete. Compases 132 a 134, a 5 compases de distancia del consecuente 3. En Fa menor, un tono ascendente respecto al consecuente 3. Se presenta incompleto, solamente las cinco primeras notas, la cabeza del tema. En valores originales, y sin mutaciones rítmicas ni interválicas respecto al Tema Regio original. Se interpreta ordinariamente.

–Consecuente 5: en el oboe. Compases $132^{2º}$ a 134, a un tiempo de distancia del consecuente 4. En Fa# menor, medio tono ascendente respecto al consecuente 4. Estrechamente relacionado con el consecuente previo, y del mismo modo que aquel, se presenta incompleto, solamente la cabeza del tema, sus cinco primeras notas. En valores originales, sin mutaciones interválicas ni rítmicas respecto al Tema Regio original, aunque desplazado a la síncopa larga del compás. Se interpreta ordinariamente.

–Consecuente 6: en la mano izquierda del piano. Compases 142 a 153, a 10 compases de distancia del consecuente 5. En Sol menor, medio tono ascendente respecto al consecuente 5. Se presenta incompleto, solo las cinco primeras notas, la cabeza del tema, y fragmentado con una separación de tres compases entre sus notas 2 y 3. En valores por doble aumentación, y sin mutaciones rítmicas ni interválicas respecto al Tema Regio original. Se interpreta a *una corda* y manteniendo la resonancia, pero sin pedal.

–Consecuente 7: Estrechamente relacionado con el consecuente previo, ahora en la mano derecha del piano. Compases 142 a 153, a una corchea de distancia del consecuente 6 en mano izquierda del piano. En Sol#

menor, medio tono ascendente respecto al consecuente 6. Del mismo modo, se presenta incompleto, solo la cabeza del tema, sus cinco primeras notas, y fragmentado con una separación de tres compases entre sus notas 2 y 3. En valores por doble aumentación, y sin mutaciones rítmicas ni interválicas respecto al Tema Regio original. Igualmente, es interpretado a *una corda* y manteniendo la resonancia, pero sin pedal.

–Consecuente 8: de nuevo en el violonchelo, tras finalizar su exposición del consecuente 3. Compases 145 a 153, a 3 compases de distancia del consecuente 7. En Mib menor, 4ª Justa descendente respecto al consecuente 7, y en el mismo tono que el anterior consecuente 3 del propio violonchelo. Se presenta completo. En valores originales, y sin mutaciones rítmicas ni interválicas respecto al Tema Regio original. Se interpreta *a la punta, sul ponticello,* y con trémolo.

Todos los estrechos que se prolongan más allá del compás 149 se solapan con el inicio del siguiente Tramo 15, que da inicio en el c.150. Esto se produce hasta el c.155, mientras van dando naturalmente a su fin los diferentes estrechos sobre el Tema Regio, y donde el procedimiento del Tramo 14 se va difuminando en favor del creciente procedimiento de citación con el que da comienzo tímidamente el inicio del nuevo **T.15**.

• Tramo 15 (**T.15**) - c.150-165:

El nuevo Tramo está protagonizado por la citación del *Ricercare a 6* de la *Ofrenda Musical* de J. S. Bach, pieza todavía no citada por Ramón Ramos en la obra. De esta pieza se toma el fragmento entre sus compases 191 a 205, fragmento final de la pieza que guarda toda la intensidad y contundencia de su carga conclusiva, y que con toda la intención Ramón Ramos ha reservado para este momento de su obra.

Como ya se ha apuntado, el Tramo 15 inicia solapado al final del Tramo 14. De este modo, en el lapso entre los compases 150 a 155, al mismo tiempo que los

estrechos del anterior **T.14** van dando naturalmente a su fin, va imponiéndose paulatinamente el nuevo procedimiento protagonista del **T.15** con la incorporación progresiva de instrumentos a este.

En orden de aparición, los instrumentos se van sumando progresivamente a la citación del *Ricercare a 6* de J. S. Bach, que Ramón Ramos transcribe instrumentalmente del siguiente modo:

–Compás 150: Inicia el proceso tímidamente en solitario el clarinete. Asume la voz 3 del *Ricercare a 6*, desde su compás 191 al final, reproducida literalmente, sin mutaciones rítmicas ni interválicas.

–Compás 151: Se incorpora el oboe. Asume la voz 2 del *Ricercare a 6*, desde su compás 192 al final, reproducida literalmente, sin mutaciones rítmicas ni interválicas.

–Compás 154: Se incorpora el violonchelo. Asume la voz 6 inferior del *Ricercare a 6*, desde su compás 195 al final, reproducida literalmente, sin mutaciones rítmicas ni interválicas. Esta voz es la encargada de exponer el Tema Regio, a partir del c.156 de la obra de Ramón Ramos.

–Compás 156^{1º}: Se incorpora la flauta. Asume la voz 1 del *Ricercare a 6*, desde su compás 197 al final, reproducida literalmente, sin mutaciones rítmicas ni interválicas.

–Compás 156^{2º}: Se incorpora el vibráfono. Asume la voz 5 del *Ricercare a 6*, desde su compás 197 al final, reproducida sin mutaciones rítmicas ni interválicas, pero doblada libremente con una 8ª por encima.

–Compás 156^{4º}: Se incorpora el violín, último en finalizar el estrecho del Tramo anterior. Asume la voz 4 del *Ricercare a 6*, desde su compás 197 al final, reproducida sin mutaciones rítmicas, pero con alguna mutación interválica de 8ª en notas puntuales para ajustar la voz a la tesitura instrumental.

Con la incorporación de casi todos los instrumentos del grupo, a excepción del piano, y la exposición por el grupo de todas las voces del *Ricercare a 6* de J. S. Bach, el conjunto instrumental intensifica el discurso mediante un *crescendo* colectivo a ***f*** y un *ritardando molto* final que desemboca en ***ff*** en la intensa

cadencia final (fórmula armónica: I^6_4 - V^7_+ - I^5) auténtica perfecta con tercera de picardía, en Do Mayor.

La Variación V es realmente la última variación propiamente dicha, como se ha visto, la más extensa, la más elaborada y compleja a nivel contrapuntístico, y la que presenta la citación de la *Ofrenda Musical* de J. S. Bach más evidente, extensa y con un final más conclusivo y contundente, reservado no por casualidad por el compositor para este preciso momento. Tras el final de la Variación V, el papel que desempeñará la siguiente Sección 6, aunque no deja de ser una Variación, realmente es el de Coda final.

➢ **Sección 7** (**S.7**) - c.166-198. **Variación VII - Coda final**:

La séptima Sección expone la Variación VII, que a su vez ejerce la función de Coda final. El carácter de Coda viene dado, en primer lugar por la rotura del discurso que supone la contundente cadencia final con la que cierra la anterior Variación VI, sumado al simbólico lenguaje de su primer Tramo; y en segundo lugar por el modo en que sus procedimientos reexponen sintéticamente, a modo de resumen o paráfrasis final, todo lo anteriormente escuchado.
Estructuralmente, la Sección 7 divide su microestructura en tres Tramos (**T.16**, **T.17** y **T.18**), diferenciados por los procedimientos expuestos.

• Tramo 16 (**T.16**) - c.166-172:

Sobre la resonancia de la contundente cadencia final de la anterior Variación VI, el primer Tramo de la Variación VII - Coda final sorprende por su inesperado lenguaje simbólico y conceptual. Este Tramo rompe en forma de *impase* con todo el discurso musical precedente al estar protagonizado exclusivamente por la utilización de tres cajitas de música, de melodía no especificada por el autor, y que el pianista es el encargado de ir haciendo sonar paulatinamente, incorporándose a un espacio puramente contemplativo que puede guardar una significación conceptual y simbólica.

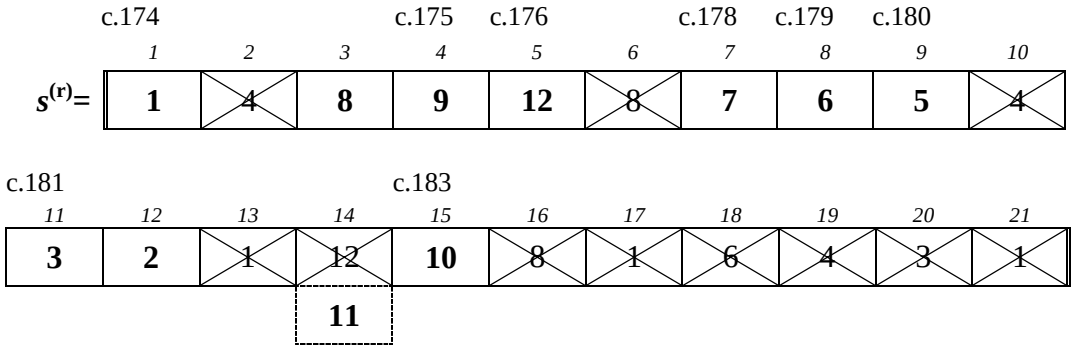
En este *impase*, las tres cajitas de música se dejan sonar libremente hasta que se les acabe la cuerda, y mientras todavía suenan se da inicio al siguiente Tramo 17.

• Tramo 17 (**T.17**) - c.173-185:

El dulce resonar de las tres cajitas de música es bruscamente invadido por el crescendo del redoble del bombo, que da paso a un gesto de todo el ensemble instrumental de corcheas staccato en ***fff***, como golpes agresivos, que se sucede de modo idéntico hasta doce veces sobre el todavía resonar de fondo de las cajitas de música, ofreciendo un contraste brutal entre ambos estratos sonoros, que quizá guarde de nuevo una significación conceptual y simbólica.

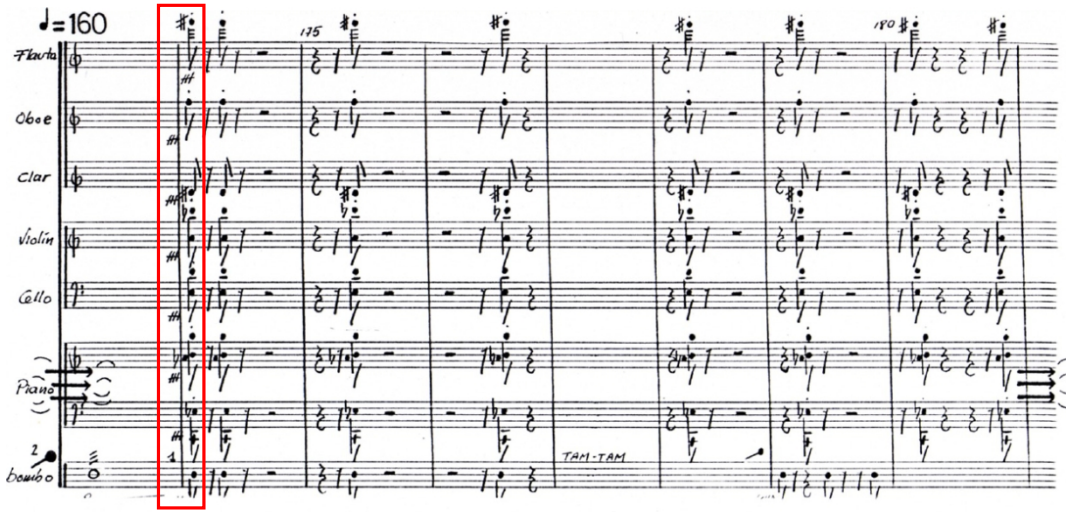
En cuanto a la construcción estructural armónica y rítmica del Tramo, el número 12 adquiere un cierto protagonismo.

Rítmicamente, el gesto se repite un total de 12 veces en el Tramo. Además, entre gesto y gesto no se repite nunca el mismo número de corcheas de separación, habiendo desde una sola a doce corcheas de silencio. Teniendo en cuenta esto, el número de corcheas de silencio entre los gestos se define seleccionando a voluntad de entre los valores de la Serie rítmica, escogiendo unos y desechando otros libremente, pero respetando su orden. Así, la secuencia de separación de los gestos en número de silencios de corchea queda establecida del siguiente modo en relación a los valores estimados y desestimados de la Serie rítmica:



El hecho de que no se repitan valores en esta secuencia lleva a que el 11 asignado en la posición 14 de la Serie rítmica corrija finalmente al 12 original, que ya había sido escogido en el quinto valor de esta Serie.

Y por otro lado, armónicamente, el gesto llevado a cabo por el grupo instrumental al completo responde a un acorde dodecafónico, aunque en realidad resulta ser la verticalización de la Serie de alturas completa, que contiene los doce sonidos cromáticos.

Silencios de corchea de separación:
1 8 9 12 7 6 5 3…

Acorde dodecafónico - $s^{(a)}$ completa verticalizada

En el afán recapitulativo de esta última Sección de la obra a modo de Coda final, la reexposición aquí del gesto viene a ser el recuerdo sintético de los expuestos anteriormente, así como de los fuertes contraste dinámicos exhibidos durante numerosos momentos de la obra como en los Tramos: **T.4**, **T.5**, **T.7**, **T.12** y **T.13**.

De manera independiente la percusión, que en el c.179 el tam-tam se libera de los procedimientos establecidos para completar independientemente con más tensión el discurso, y entre los compases 184 a 187 el vibráfono une a caballo el Tramo 17 con el siguiente (**T.18**) exponiendo las cuatro primeras notas de la Serie de alturas, la cabeza del Tema Regio, avanzando a su vez el material temático protagonista del siguiente y último Tramo 18.

• Tramo 18 (**T.18**) - c.185-198/Fin:

El último Tramo de la obra sigue con la intención de suponer una paráfrasis final de la obra, y los materiales temáticos melódicos serán ahora los principales

protagonistas: el Tema Regio y la Serie de alturas. Estos van a ser empleados a través de dos procedimientos compositivos distintos, en dos Fases diferenciadas en este Tramo final.

–Fase 10 (**F.10**) - c.185-191:

En el afán recapitulativo de esta última Sección, la presente Fase hace clara alusión al inicio de la obra, concretamente a la primera Fase (**F.1**), de la que reproduce aquí ahora sus materiales y su mismo procedimiento compositivo.

Del mismo modo que en la **F.1**, se utiliza el segmento inicial de cinco notas del Tema Regio, que se expone deconstruido en su Serie de alturas ($\boldsymbol{s}^{(a)}$= Do, Mib, Sol, Lab, Si), sometido a su Serie rítmica ($\boldsymbol{s}^{(r)}$=1, 4, 8, 9, 12) que se traduce en el número de corcheas asignado a cada una de las notas correspondientes de la Serie de alturas, para instrumentarse repartida indiscriminadamente con libertad por todo el conjunto, con una dinámica ***ff*** y con un carácter vehemente e insistentemente incisivo.

En el proceso de escritura instrumental se observan algunas licencias: El Lab (nota 4) del vibráfono anticipa una corchea su aparición, solapándose a la última corchea del Sol (nota 3); y del mismo modo la flauta anticipa una corchea la aparición del Si (nota 5) respecto al lugar que le correspondería, solapándose a la última corchea del Lab (nota 4).

Este mismo procedimiento compositivo que se rememora aquí brevemente, lo encontramos también en las Fases de la obra: **F.3** y **F.5**.

–Fase 11 (**F.11**) - c.192-198/Fin:

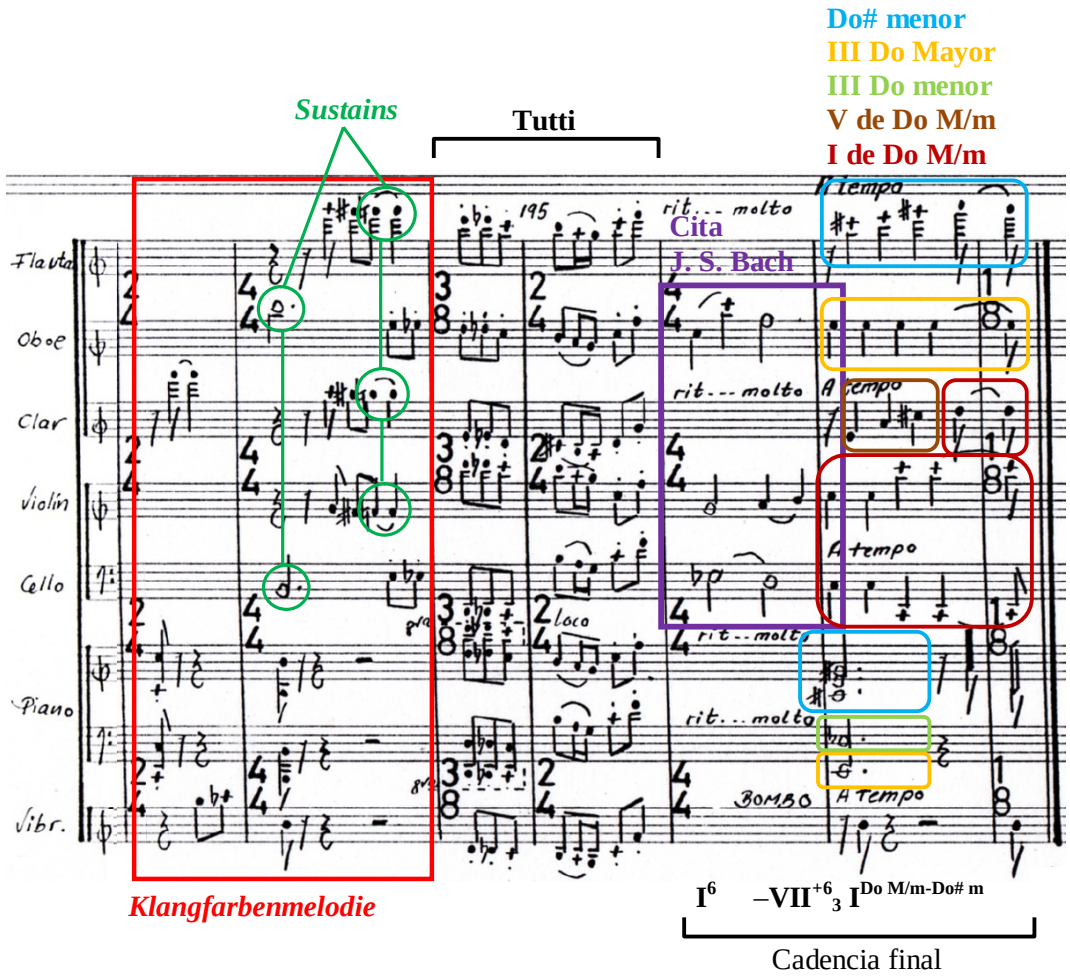
En la última Fase de la obra el Tema Regio se hace protagonista. Se despliega en solitario, en ***ff***, y a la corchea, por doble disminución respecto a sus valores originales.

En su desarrollo, inicialmente lo protagonizan instrumentos puntuales a modo de *Klangfarbenmelodie* (c.192). A la *Klangfarbenmelodie* se incorporan posteriormente (c.193) más instrumentos simultáneos y se aprecian unos breves efectos de *sustain*, primero en la nota Si ($\boldsymbol{s}^{(a)}$= 5) de oboe y violonchelo y luego en

la nota Fa (***s*****(a)**= 8) de flauta, clarinete y violín. Y finalmente (c.194-195) se cuenta con la participación del *tutti* del conjunto instrumental en la exposición del Tema Regio, que se lleva a cabo hasta el Fa de su cola (***s*****(a)**= 11-18), a tres notas del final.

En este momento (c.196) la presentación del Tema Regio es interrumpida repentinamente para completar sus últimas tres notas (***s*****(a)**= 19-21) mediante una última breve cita literal de la *Ofrenda Musical* de J. S. Bach, del *Ricercare a 6*, compases 24 y 25, transcritos en un ***rit… molto*** para el oboe, violín y violonchelo (oboe y violín en 8ª alta; Tema Regio en el violonchelo), y que deja el discurso en una Dominante de Do menor para que seguidamente, ya fuera de la cita en el súbito ***A tempo***, la cadencia final la resuelva en un I grado.

Este I grado de la cadencia final (c.197-198) no se solventa convencionalmente, de modo clásico, sino que se resuelve con complejidad de recursos, aplicando bimodalidad y bitonalidad. La bimodalidad entre las homónimas Do Mayor-Do menor la encontramos entre el Mi natural del oboe y mano izquierda del piano (III de Do Mayor) que realizan la tercera de picardía, y el Mib (III de Do menor), también presente en la mano izquierda del piano. Y la bitonalidad cromática de Do Mayor/menor con Do# menor la encontramos con el acorde triada de Tónica de Do# menor en la mano derecha del piano, y con la exposición de la cabeza del Tema Regio en Do# menor en la flauta, que termina agregando una 6ª Mayor añadida a la armonía de Tónica final. Mientras, violín y violonchelo sustentas las Tónicas en Do M/m. Por otro lado, el clarinete despliega una triada de Dominante de Do que finalmente resuelve en su Tónica. Y todo ello es finalmente intensificado por el bombo en la percusión y los clusters del piano. Véase:



En el afán recapitulativo de esta última Sección (**S.7**) y concretamente de esta última Fase, se hace alusión a un buen número de herramientas y procedimientos utilizados con profusión durante toda la obra: la exposición del Tema Regio, la *Klangfarbenmelodie*, el efecto de *sustain*, la cita literal de la *Ofrenda Musical* de J. S. Bach, así como la bitonalidad y la bimodalidad o los clusters.

3.3. **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.

Sistema compositivo:

Desde un primer momento de la partitura vemos como los materiales precompositivos y los procesos seriales derivados tienen un peso importante y un tratamiento decisivo en la composición de la obra. Pero Ramón Ramos se sitúa voluntariamente lejos de un serialismo al uso y más lejos todavía de un serialismo integral.

Por un lado, los materiales precompositivos (las citas, el Tema Regio y las Series $\boldsymbol{s}^{(a)}$ y $\boldsymbol{s}^{(r)}$) están perfectamente justificados, estructurados y definidos por el autor, y durante toda la obra hay un apoyo constante en estos materiales precompositivos, hasta el punto de que prácticamente todo lo escrito en la obra encuentra en mayor o menor medida algún tipo de relación o justificación en ellos, principalmente en la Serie de alturas ($\boldsymbol{s}^{(a)}$) y en la Serie rítmica ($\boldsymbol{s}^{(r)}$) en todo aquello referente a los parámetros de alturas y rítmico respectivamente.

Pero por otro lado, no es que el sistema y sus materiales precompositivos sometan la escritura del compositor de un modo tan estricto que hagan de él un mero escribano, sino que más bien se observa en esta obra que es el compositor el que necesita apoyarse constantemente en el sistema y en los materiales precompositivos para escribir. O sea, que para el compositor los materiales precompositivos no suponen una obligación, sino la excusa ideal para componer y los que le suministran la comodidad creativa necesaria.

Esto se percibe en el hecho de que, pese a la alta precisión con la que pueden responder los materiales a las preguntas del autor, éste se toma algunas cotas de libertad dentro del propio sistema por él mismo definido y adoptado, y a la hora de aplicar las herramientas precompositivas es capaz de ponen en entredicho su precisión, de cuestionar la idoneidad de sus respuestas y, aplicando la intuición y

el criterio de su gusto musical, someterlos a algunas licencias, correcciones, adaptaciones, etc… regidas por el sentido puramente artístico.
Por otro lado, hay parámetros totalmente imaginativos, no sometidos al sistema, como por ejemplo la instrumentación, que es totalmente libre.

En definitiva, podría hablarse de un sistema de planteamiento serial, no dodecafónico, sino íntimamente relacionado y que surge de los materiales temáticos, que genera un material precompositivo preciso, que el autor utiliza con profusión, pero por el cual el autor no se deja esclavizar totalmente.

Recursos melódicos:

- Los principales recursos melódicos son: la cita literal de Bach, el Tema Regio y la Serie de alturas derivada, usados completos o en fragmentaciones, en su tono original o transportadas.
- El uso de la *Klangfarbenmelodie* destaca como recurso de manipulación melódico y tímbrico, con la descomposición instrumental de la melodía proveniente de la Serie de alturas ($\boldsymbol{s}^{(a)}$) o directamente del Tema Regio.
- Un paso más allá, a medio camino entre el recurso melódico y el armónico, encontramos el efecto de *sustain*, generado a partir de la *Klangfarbenmelodie* cuyos sonidos son mantenidos.

Recursos armónicos:

- El principal recurso armónico reside en el procedimiento de verticalización de la Serie de alturas ($\boldsymbol{s}^{(a)}$) como generadora de armonías, formando desde el simple intervalo armónico de dos sonidos, pasando por cualquiera de sus segmentaciones, hasta la verticalización de la serie completa formando un agregado armónico dodecafónico.
- Armonías politonales derivadas de la verticalización simultanea de la Serie de alturas transportada a diferentes alturas.
- También se observa la generación de armonías a partir de notas de la Serie de alturas tomadas como fundamentales.

- De nuevo se puede nombrar aquí el empleo del efecto de *sustain* como generador de armonías a partir de sostener los sonidos de la *Klangfarbenmelodie*.
- El empleo de clusters de diferentes tipos.

Recursos tonales:

No como lenguaje compositivo propio de Ramón Ramos, sino como consecuencia de los recursos consistentes en el empleo del Tema Regio y su Serie de alturas derivada, o en la citación de fragmentos literales de J. S. Bach, cuyo lenguaje es tonal, se generan indirectamente los siguientes procesos y recursos tonales:

- Tonalidad.
- Centros tonales en Do menor y en Lab menor.
- Bitonalidad y politonalidad, por la superposición de dos o más tonalidades diferentes.
- Bimodalidad, por la superposición de dos tonalidades homónimas.

Recursos contrapuntísticos:

La práctica manifiesta de la técnica contrapuntística entronca aquí con el motivo de la obra de Ramón Ramos: el homenaje al compositor J. S. Bach, además de a las músicas, formas y técnicas antiguas. En este sentido, Ramón Ramos emplea los siguientes recursos contrapuntísticos:

- Estrechos.
- Procesos de aumentación y disminución.
- Procesos de variación rítmica del Tema Regio.

Recursos instrumentales:

- De nuevo, también se puede nombrar aquí la *Klangfarbenmelodie* como recurso instrumental y melódico.

Uso de técnicas extendidas:

- Viento: Oscilación lenta de la entonación.

- Cuerdas: Máxima presión de arco. Mínima presión de arco. Oscilación lenta de la afinación 1/4 de tono. Pizzicato Bartók. Extremadamente *sul ponticello* (casi ruido blanco).
- Percusión: Tam-tam frotado con arco.
- Piano: Placas de metal frotadas directamente sobre las cuerdas, y como causantes de distorsión en la interpretación ordinaria al teclado. Clusters de teclas blancas y negras. El empleo de cajitas de música.

-4º. ESTÉTICA de ***RICERCARE***:

Limitado siempre al plano estructural, en ***Ricercare***, como en muchas otras obras del autor, se puede hablar de un Neoclasicismo formal como postura escogida por el autor para la estructuración de la obra, recuperando formas clásicas con mucha claridad, como es el caso del Tema y Variaciones adoptado para organizar la obra que nos ocupa. Este hecho es prácticamente una constante en la música de Ramón Ramos, y ***Ricercare*** no es una excepción.

Sin embargo, en el plano compositivo y del lenguaje musical, aun siendo característica dominante de la obra la cita literal de la *Ofrenda Musical* de J. S. Bach, estéticamente ello no significa una aproximación del autor al Neoclasicismo, sino que esto se aborda para quedarse en el plano expresivo como un recurso consagrado al homenaje. En este Eclecticismo impuesto y asumido por el autor, dadas las circunstancias musicales de la obra, es obvio que no planea el deseo de un regreso al pasado, sino más bien una confrontación de aquel con el presente. En esta línea, Joan Cerveró, director del *Grup Instrumental de València*, poco después del fallecimiento de Ramón Ramos y con motivo de la interpretación del ***Ricercare*** en el homenaje al compositor de los XXXIV ENSEMS de 2012, hablaba así de la obra y de su autor:

> "un personaje indispensable para entender la música valenciana actual, mediante la interpretación de Ricercare –una de las primeras obras que compuso en Valencia tras formarse durante muchos años en Dusseldorf– en la que homenajea tanto a Johann Sebastian Bach como a las músicas electroacústicas y modernas". (EUROPA PRESS, 2012: en línea).

En la línea de las declaraciones de Cerveró, además del homenaje a J. S. Bach y a las músicas, técnicas y formas antiguas, la obra de Ramón Ramos plantea de fondo un desarrollo en clave estética y estilística mediante la contraposición de los lenguajes musicales antiguos y los actuales. Este planteamiento dialéctico se extiende como una constante en esta pieza, en la que del mismo modo que se cita literalmente a J. S. Bach, su material es sometido a la técnica moderna a través de su deconstrucción, su recomposición tímbrica, incluso a la confrontación con elementos conceptuales y simbólicos. Este mismo planteamiento dialéctico lo encontramos también en algunas otras obras de Ramos.

Partiendo de este planteamiento estético, a la necesaria presencia de la tonalidad en la obra, se despliega un atonalismo que se le contrapone conscientemente, haciéndose también necesaria la distorsión de la tonalidad de las citas con motivo de contrarrestar su posible dominio sobre el lenguaje.

En este sentido, la obra bebe del Expresionismo, reflejado en su fuerte carga dramática a través de los contrastes dinámicos extremos, muchas veces precisamente entre los elementos antiguos y modernos, o mediante el uso de la *Klangfarbenmelodie* [melodía de timbres], técnica del expresionismo musical de finales del siglo XIX y principios del XX.

También se percibe en la obra un poso de influencia del Dodecafonismo. El 12 se vuelve en ciertos momentos de la obra, especialmente en su Tramo 17, numero de referencia capaz de justificar la generación de armonías en forma de acordes dodecafónicos, definir el número de eventos hasta un total de 12 golpes, y estructurar rítmicamente la disposición de todo ello mediante valores rítmicos del 1 al 12.

La estética del Serialismo, no necesariamente dodecafónico, tiene una muy fuerte presencia en la obra desde su origen, quizá la más destacada, dictando ya desde la precomposición de la obra la generación de herramientas y materiales seriales precompositivos como la Serie de alturas ($\boldsymbol{s}^{(a)}$) y la Serie rítmica ($\boldsymbol{s}^{(r)}$), sobre los que el autor se poyará constantemente durante el proceso de composición, pero manteniendo su aplicación siempre muy alejada de un Serialismo integral.

En su tímbrica, la obra presenta algunos puntos de contacto con el Futurismo, desviando la paleta de colores hacia cierto bruitismo con la utilización de técnicas extendidas que distorsionan los sonidos instrumentales hacia el ruido: clusters en el piano y piano preparado, el empleo del arco en el tam-tam, o los instrumentos de cuerda distorsionando completamente su sonido mediante la máxima presión de arco o llevándolo hacia el ruido blanco con el *sul ponticello* extremo.

Y por otro lado la aplicación de un cierto Conceptualismo y Simbolismo en la obra, especialmente expuesto en su Tramo 16 y plasmado en la utilización de cajitas de música, que crean un *impase*, un espacio en la obra puramente contemplativo, para luego ser sometido a un brutal contraste que, aventurándonos en la intimidad emocional del compositor, quizá guarde una significación conceptual y simbólica en referencia al conflicto interno del autor: a esa niñez-adolescencia (simbolizada por las cajitas de música) golpeada en lo emocional por la repentina muerte de su padre (simbolizado por el gesto agresivo del grupo instrumental).

La obra presenta, pues, una estética musical que bebe de las corrientes de su época y que asume las influencias estilísticas más próximas, pero siempre tratadas y expresadas por el autor de un modo muy personal.

4.2.2.13. ***Cantio et Reliqua*** ([1986¿?]) [*H.O.* nº 44]:

Lamentablemente la partitura de la obra no ha podido ser localizada por ninguno de los medios disponibles a mi alcance durante el proceso de elaboración de la presente Tesis Doctoral, por lo que no se puede proceder a realizar sobre ella un trabajo analítico. Sin embargo, sí ha podido ser catalogada convenientemente, y su ficha de catálogo puede ser consultada en el *CAPÍTULO 2: CATÁLOGO DE OBRA* de la presente Tesis Doctoral. Queda pues pendiente para futuras investigaciones su localización e incorporación al *Archivo Digital* de partituras de Ramón Ramos. A este respecto véase el llamamiento realizado en las *III. CONCLUSIONES*, *3. Tareas pendientes y perspectivas*, de la presente Tesis Doctoral.

4.2.3.14. ***Konzert*** (1987) [*H.O.* nº 45]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

La obra es objeto de un análisis musical realizado por Vicente S. Marí Bosch (1990-91) como trabajo para las clases de Estética musical del profesor Eduardo López-Chavarri Andújar en el Conservatorio de Música de Valencia.

Konzert está concebida como un pequeño concierto para orquesta de cámara, guardando una clara relación en su concepción y en su plantilla instrumental con la sinfonía de cámara Op. 9 de Arnold Schoenberg.

La obra es un homenaje y está dedicada a quien fuera su profesor en el *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf, el profesor Günther Becker en su 63 cumpleaños, como reza la dedicatoria inicial:

"Gunter Becker gewidmet"

[Dedicada a Günther Becker]

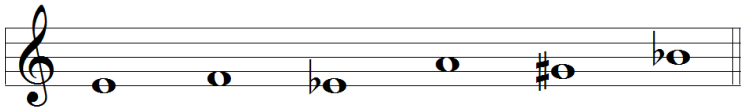
Y la obra está inspirada en una cita del poeta alemán Friedrich Hölderlin, que aparece escrita al final de la partitura:

"Leben heißt, eine Form verteidigen"

[Vivir significa defender una forma]

El sistema compositivo de la obra es serial pero no dodecafónico al uso, ya que se adopta una serie de alturas de solo seis sonidos, y una secuencia de duraciones (***s*$^{(a)}$**) de doce números. Ambas series se relacionan vinculando las alturas de la ***s*$^{(a)}$** a los números de la ***s*$^{(n)}$**:

-Serie de alturas (***s*$^{(a)}$**):



-Secuencia numérica (***s*$^{(n)}$**):

	1	*2*	*3*	*4*	*5*	*6*	*7*	*8*	*9*	*10*	*11*	*12*
***s*$^{(n)}$=**	**7**	**2**	**6**	**4**	**5**	**8**	**1**	**11**	**3**	**9**	**10**	**12**
***s*$^{(a)}$=**	*Mi*	*Fa*	*Mib*	*La*	*Sol#*	*Sib*						

La obra se divide en tres movimientos (Partes, **P.**) que se interpretan totalmente enlazados, sin solución de continuidad. Estos se distinguen por su tratamiento de los materiales precompositivos. Las Partes guardan la relación clásica tradicional entre el talante de las tres Partes, rápido-lento-rápido, y además comparten materiales e incluso se cruzan alguna cita, por lo que se puede considerar una obra cíclica en el sentido que se aplica a las sonatas cíclicas del romanticismo del siglo XIX:

P.1: Basada compositivamente en el tratamiento serial con la aplicación rigurosa de la serie de alturas (***s*$^{(a)}$**), y la utilización de la serie numérica (***s*$^{(n)}$**) que afecta a la medida de separación entre las notas. Se utiliza el contrapunto imitativo en forma de cánones o estrechos. También se hace uso de la técnica de *Spiegelbild* (reflejo en espejo) aplicado a algunas líneas melódicas (flauta c.21, oboe c.25).

Formalmente, la Parte 1 se desenvuelve libremente de un trazo, pero sí se observa una Coda en el compás 71 cuyos últimos compases (c.77-80) aluden directamente al aspecto y al talante de la Parte 3 de la obra.

La Parte 1 guarda relación estética con otra obra previa del autor: ***Y en el centro (había algo como) cuatro seres*** (1983) [*H.O.* nº 29], de la que toma algunos elementos seleccionados que utiliza ahora a modo de auto-cita.

P.2: Compositivamente está basada en un tratamiento más tímbrico, con la utilización de la *Klangfarbenmelodie* o melodía de timbres y sonidos bruitistas a través del uso de técnicas extendidas, sobre los que se llevan a cabo también exposiciones de la $\boldsymbol{s}^{(a)}$. También se aprecia la utilización de recursos como la bilocación rítmico-armónica, en la que un mismo acorde se biloca rítmicamente contraponiéndolo en la pulsación y en su síncopa. O también el *sustain* armónico (c.28-29).

La forma de la Parte 2 se desenvuelve libremente de un trazo, y en sus últimos compases (c.70-73) alude a su mismo inicio a modo de cierre.

La Parte 2 guarda una relación directa con la idea estética de otra obra previa del autor: ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 16], de la que toma algunos recursos tímbricos y algunos elementos seleccionados que utiliza ahora a modo de auto-cita en el quinteto de cuerda.

P.3: De carácter más contundente, y vinculado técnicamente al I movimiento, tomando la serie numérica ($\boldsymbol{s}^{(n)}$) para determinar la separación entre los acordes. Armónicamente está basado en un cluster, y se dan tanto texturas homofónicas como contrapunto imitativo, aunque las primeras se imponen.

El homenaje a Günther Becker se rubrica musicalmente al final de la obra mediante la cita de su apellido (cuerda c.63, viento c.82 y *tutti* c.103), cuyas letras son traducidas por acordes:

B	**E**	**C**	**K**	**E**	**R**
I Sib Mayor	I Mi Mayor	I Do Mayor	*sin traslación musical*	I Mi Mayor	I Re Mayor

La forma de la Parte 3 se desenvuelve libremente de un trazo, y con una Coda final cuya pero primer fragmento (c.106-109) alude a la Parte 1 de la obra reexponiendo el tema basado en la ($\boldsymbol{s}^{(a)}$), y su segundo fragmento concluye volviendo la Parte 3 a su mismo inicio a modo de cierre final.

La Parte 3 guarda relación con otra obra previa del autor: ***Rien ne va plus*** (1985) [*H.O.* nº 37], de la que toma el carácter, algunos elementos

seleccionados que utiliza ahora a modo de auto-cita y algunos procedimientos como la serie numérica o la pirámide.

4.2.2.15. ***Gestalt*** (1987) [*H.O.* nº 46]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

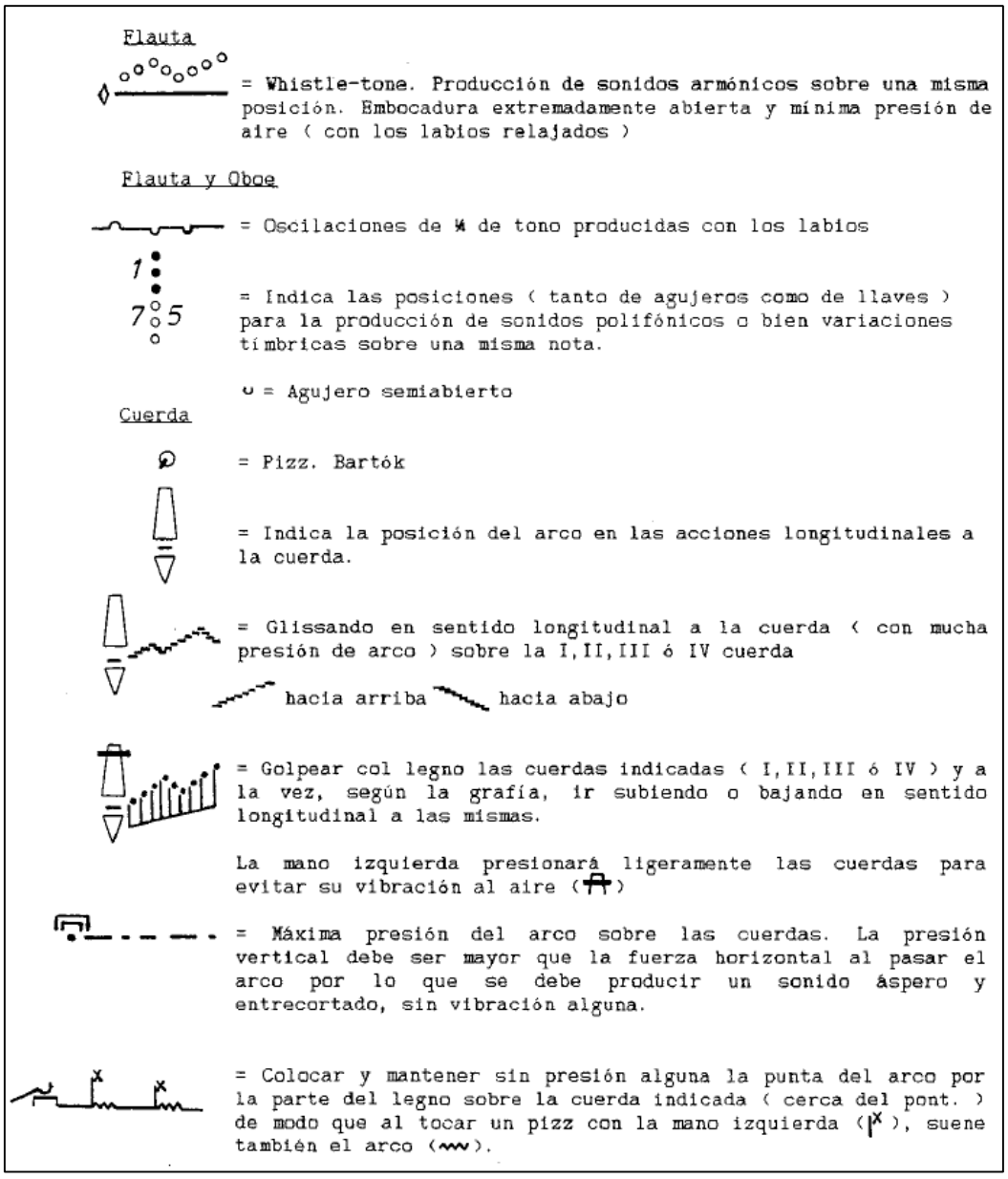
La obra, para cuarteto mixto (flauta, oboe, viola y violonchelo), es asistémica y de composición intuitiva, centrando su máximo interés en varios parámetros tratados no ordinariamente: escritura abierta y gráfica, timbre bruitista, y texturas, cargando la obra de Indeterminismo y Aleatoriedad.

La escritura prescinde en toda la obra del compás tradicional, indicando únicamente al principio una referencia metronómica de **negra=54~60**. El autor especifica en las notas iniciales de la partitura cómo debe ser tratado este parámetro en la interpretación de la obra:

> La indicación metronómica afectará a todos los valores convencionales que aparezcan en la obra así como a los calderones. Las secciones con notación no convencional se interpretarán según la grafía y manteniendo las indicaciones referentes al carácter y al tempo.
>
> Es imprescindible que cada intérprete toque con la partitura completa para seguir el grafismo de los demás instrumentistas.

La escritura emplea también elementos gráficos como medio de reflejar los gestos y tímbricas instrumentales. La tímbrica es otro de los parámetros protagonistas de la obra. En esta se realiza una búsqueda de nuevas sonoridades a través de la utilización de numerosas técnicas extendidas que impregnan la obra de un bruitismo sonoro y acaparan la atención en el color de la obra, pero conviviendo con el sonido ordinario de los instrumentos. Estas diversas técnicas extendidas y sus grafías son convenientemente detalladas en las notas de la partitura:

Obras de la etapa ***Retorno*** (1983-1989).



Dada la sutileza de algunas tímbricas, el autor sugiere en las notas de la partitura la amplificación de los instrumentos:

> Es aconsejable, aunque optativa, una amplificación de los cuatro instrumentos, sobretodo si la obra ha de ser interpretada en una sala grande.

La amalgama de gestos y timbres genera en la obra una gama muy diversa de texturas que además se presentan mayormente superpuestas y mezcladas en todo tipo de combinaciones conformando texturas complejas:

- Textura granular puntillista (p.1,1, p.7,3,….)[341].
- Textura de líneas (p.7,1)
- Textura de punto contra línea (p.1,2-3, p.2,1,…).
- Textura bruitista (p.5,2-3, p.6,1,…).
- Textura de micropolifonía (p.1,1-3, p.7,3…)

El planteamiento armónico se desenvuelve libremente siempre en torno a la sonoridad de cluster.

La estructura formal de la pieza se organiza en 3 Secciones principales marcadas por los cambios de tímbrica, textura y carácter respondiendo a una forma Ternaria reexpositiva:

Secciones	**S.1**	**S.2**	**S.4**
Funciones estructurales	**A**	**B**	**A'**
Elementos protagonistas	***Estático*** y ***agresivo***. En ***fff***. Vientos: *sciolto*, multifónicos agresivos, oscilación del tono. Cuerdas: *sciolto*, pizzicato Bartók, *col·legno battuto*, máxima presión de arco. Texturas dinámicas, granular puntillista, micropolifonía, de punto contra línea.	***Calmo tranquilo*** En ***P***, ***PP***. Vientos: multifónicos suaves, armónicos *whistle tone*. Cuerda: pizzicato *col·legno*, *col·legno tratto*. Texturas más estáticas, lineales, bruitistas.	**Reexposición** variada de la **S.1**. ***Estático*** y ***agresivo*** En ***fff***. Texturas dinámicas, granular puntillista, micropolifonía, de punto contra línea.
Páginas, sistemas	p.1	p.5,1$^{2ª/2}$	p.7,2$^{2º/4}$ a fin.

En esta obra, predominada por el bruitismo y la textura, se aprecia claramente la influencia de compositores como György Ligeti (1923-2006) y su *Kammerkonzert* (1970).

[341] p.1,1= página 1 de la partitura, sistema 1. Partitura sin compases.

4.2.2.16. ***Diabolus*** (1988) [*H.O.* nº 47]:

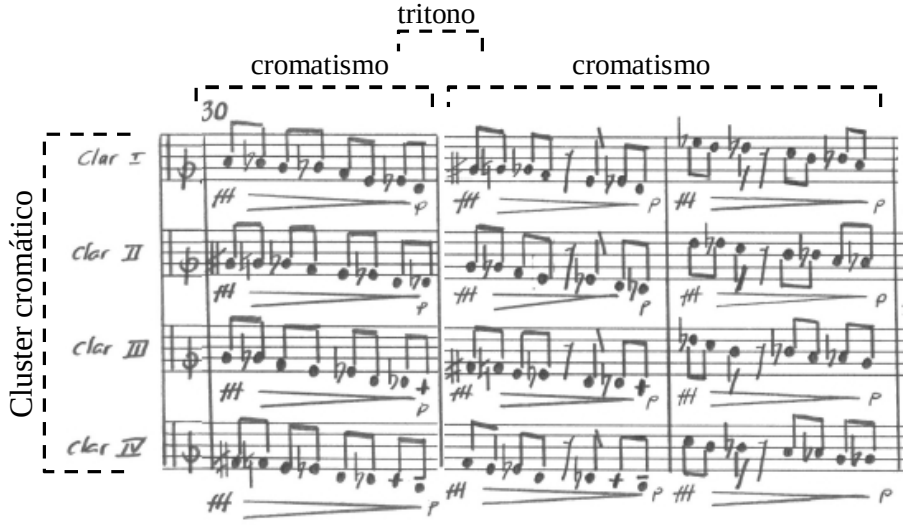
La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

Compuesta para cuarteto de clarinetes en Sib, la obra se enmarca en un sistema compositivo generado por el propio compositor en torno a la libertad creativa y al establecimiento de diversos recursos de control de una atonalidad intuitiva, como la serie o la interválica.

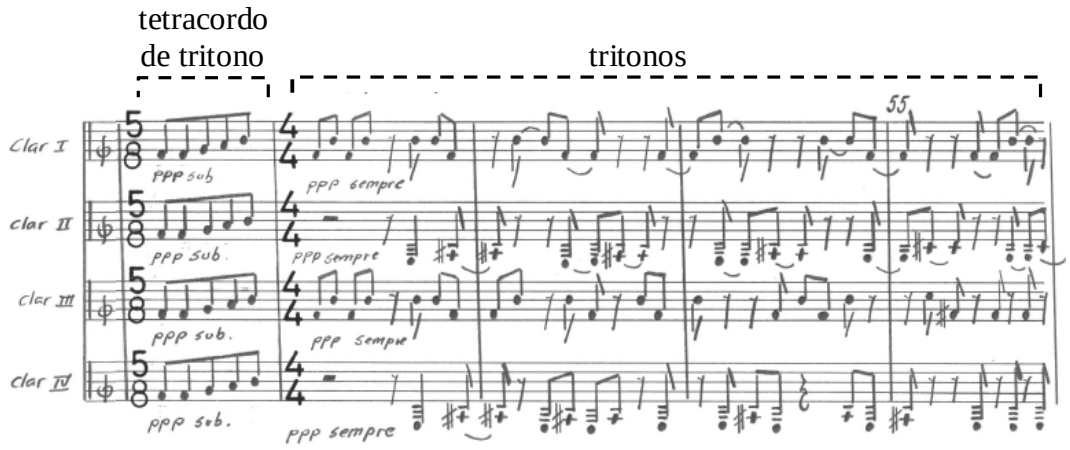
El título de la obra, ***Diabolus***, hace referencia simbólica al intervalo de tritono, denominado por la mayoría de los teóricos musicales desde la Edad Media hasta el Renacimiento como el *Diabolus in musica* por su sonoridad inestable y disonante, y cuyo uso fue evitado y firmemente rechazado, llegándose incluso a prohibir explícitamente por teóricos como Guido d'Arezzo (991-1050). A esta denominación se le adjuntaba también el choque armónico de semitono.

Este simbolismo temático se traduce con absoluta claridad en la obra a través del uso preferente de las relaciones interválicas de tritono y semitono/cromatismo, lo que se traduce en una muy activa y explícita presencia a nivel horizontal del cromatismo y del tritono en las líneas melódicas, y a nivel vertical se traduce en la destacada presencia de armonías basadas en el cluster cromático:

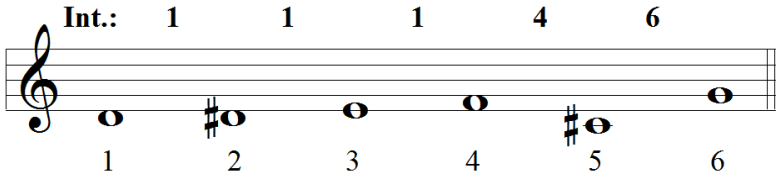
-(c.30-32):



-(c.51-55):



El uso de esta interválica preferente se materializa organizadamente en la construcción de una serie hexafónica (**sDiab.**$^{[O](1\text{-}6)}$) que es empleada en la obra en sus habituales posibilidades (original, retrógrada, invertida, invertida-retrógrada), así como transportada, siendo también germen importante tanto de la melodía como en la armonía a través de su verticalización:



Esta serie hexafónica adquiere categoría de motivo temático, y es sometido a desarrollo y a variación constante a lo largo de la obra.

En el discurso musical de la pieza se aprecia el uso destacado de diversos recursos compositivos: Se hace uso del contrapunto a través del despliegue de cánones, estrechos e imitaciones (c.7-9, c.95-110,…). Se hace uso del recurso de *spiegel* (c.1-3). En el plano rítmico se aprecia el recurso de bilocación rítmica de pulso contra síncopa (c.42-43, c.73-74), y de pirámides generadas por la distribución en la plantilla instrumental de eventos (c.82).

Destaca en la obra la textura homofónica (c.1-4, c.10-32, c.111-119,…), y la contrapuntísticas (c.7-9, c.95-110,…).

Formalmente la obra se estructura en tres Secciones principales recapitulativas dando origen a una forma Ternaria reexpositiva:

Secciones	**S.1**	**S.2**	**S.4**
Funciones estructurales	**A**	**B**	**A'**
Elementos protagonistas	**(negra=132~144)** Carácter agresivo y diabólico, en ***f pos*** y contrastes extremos. Presentación de la ***s*Diab.**$^{[O](1\text{-}6)}$ y desarrollo del semitono/cromatismo y tritono.	**(negra=60)** Súbito carácter contrastante, lírico y melódico, en ***PP***.	**(negra=132~144)** **Reexposición** variada y reducida de la **S.1 – A**, a modo de coda final.
Compases	c.1	c.95	c.123

4.2.2.17. ***En el fondo de un beso dormido*** (1989) [*H.O.* nº 50]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

Del siguiente modo describe Ramón Ramos su obra, compuesta para grupo instrumental mixto con voz de contralto (flauta, clarinete, fagot, trompa, piano, violín I, violín II, viola y violonchelo). En las notas a la obra señala la fuente poética y conceptual de inspiración, a la vez que habla sucintamente de la macroforma y la microforma:

Obras de la etapa ***Retorno*** (1983-1989).

"En el fondo de un beso dormido" es ante todo una obra poética.

Basada en poemas y en versos de **"La destrucción o el Amor"** de **Vicente Aleixandre**, en **"Llama de Amor viva"** de **San Juan de la Cruz**, en versos de los **"Canti di Amore e Morte"** de **Giacomo Leopardi y en uno de los lieder del ciclo "Die Heimkehr"** (retorno al hogar) de **Heinrich Heine.**

La constante entre los textos de **San Juan, Leopardi y Aleixandre** es la imposibilidad de escindir el amor y la muerte. Amor y muerte concebidos de forma inseparable, como unidad, como fusión única y última.

Sólo dispone el hombre de un verdadero e inequívoco camino para llegar a la raiz más honda del amor: Destruyéndose el amante en la llama amorosa, arrojándose en el hondo clamor del ser amado muriendo para nacer en una fusión total y definitiva con la integración última.

Así **San Juan** cuando canta en la "íntima comunicación de unión de amor de Dios":

¡Oh cauterio suave!
¡Oh regalada llaga!
¡Oh mano blanda! ¡Oh toque delicado,
que a vida eterna sabe
y toda deuda paga!
Matando, muerte en vida la has trocado.

O **Leopardi** en sus **Canti**:

Fratelli, a un tempo stesso, Amore e Morte
ingenerò la sorte.

Y **Aleixandre**, anhelando fervorosamente la posesión última:

Quiero amor o la muerte, quiero morir del todo,
quiero ser tú, tu sangre, esa lava rugiente
que regando encerrada bellos miembros extremos
siente así los hermosos límites de la vida.

Heine por su parte canta dulce y serenamente a una muerte asumida en la que oye el canto amoroso del joven ruiseñor.

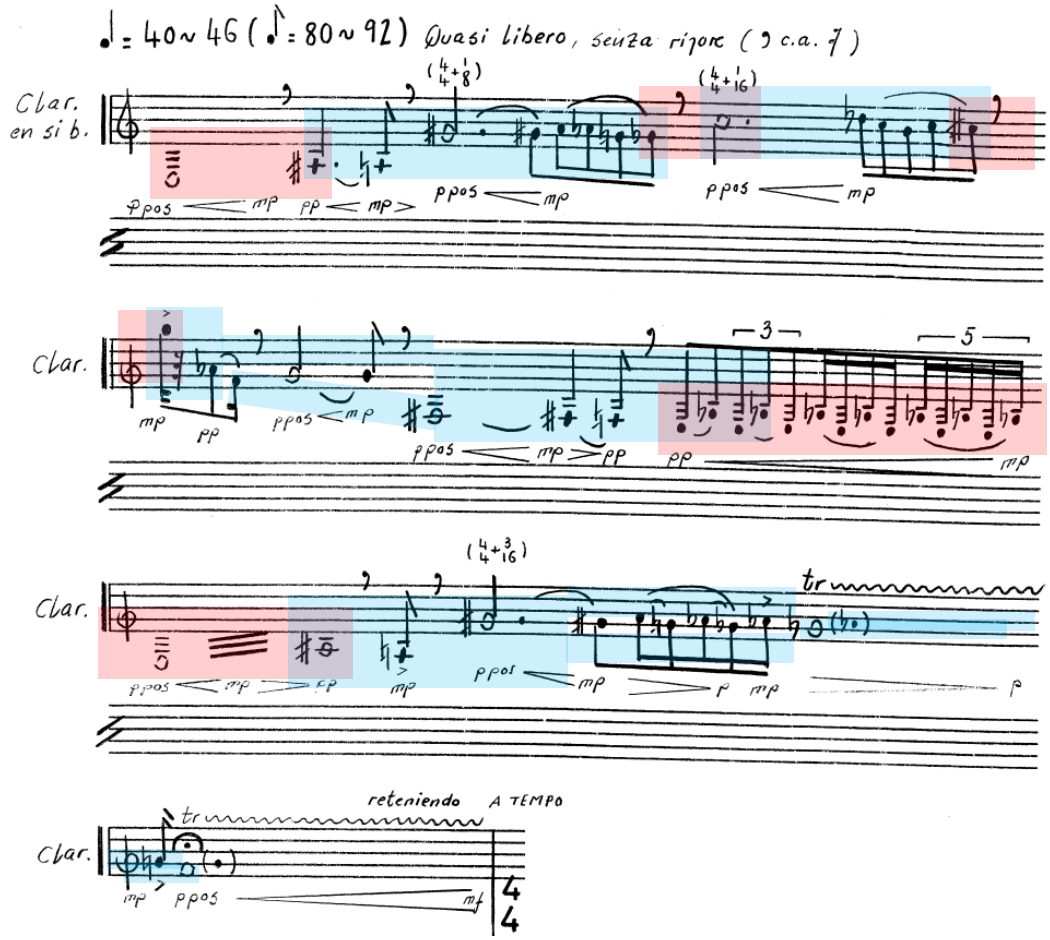
Formalmente la obra esta concebida a partir de las microestructuras que se van generando a lo largo de la composición, unas estructuras inseparables de la fuerte expresividad del texto.

La macroforma nace y se crea de la microforma, y en el caso concreto de **"En el fondo de un beso dormido"**, la microestructura está a su vez supeditada a la transcendencia del mensaje poético.

Ramón Ramos

El sistema compositivo de la obra está configurado por el autor sobre una atonalidad libremente que gira en torno al uso principal de las relaciones interválicas de semitono/cromatismo y tritono, a partir de las cuales se generan principalmente tanto la melodía como la armonía de la obra.

En base al semitono/cromatismo y al tritono se construye el motivo-tema melódico principal ***mo*Fndo.**, expuesto a solo por el clarinete justo al inicio de la obra, en el c.0 sin compás, y en el que se aprecia claramente la importancia de la influencia interválica:



Este motivo-tema será sometido a desarrollo y variación temática a lo largo de toda la obra.

También a partir de las relaciones interválicas de semitono/cromatismo y tritono se genera la armonía, tendente al cluster.

Texturalmente impera la textura contrapuntística, desarrollada abundantemente a través de cánones e imitaciones (c.). Aunque también se hallan otro tipo de texturas como las texturas homofónicas (c.) o la textura bruitista (c.).

Este bruitismo se desarrolla en la obra a través del uso de técnicas extendidas:

- En la cuerda: presión *étouffé*, percusión de los dedos de la mano izquierda, *col·legno battuto* y pizzicato *étouffé*.

- En el viento: armónicos y oscilación de 1/4 de tono.

La macroforma de la obra, como apunta escuetamente Ramón Ramos en las notas, se configura a partir de las microformas, que a su vez se generan íntimamente relacionadas e inspiradas en la expresividad del texto tratado en cada momento. De este modo, encontramos en la obra 6 microformas en forma de Secciones principales, cada una de las cuales, tras una primera de introducción instrumental, hace uso de un texto diferente, constituyendo finalmente una macroforma de trazado libre, no tradicional en la que sí se observa la compartición de elementos motivos temáticos relacionados con el ***mo*Fndo.**:

Sección 1:

c.0: **Introducción instrumental** en donde se expone y se desarrolla el motivo-tema melódico principal ***mo*Fndo.**. A partir del ***mo*Fndo.** se realiza un despliegue contrapuntístico por medio de cánones, desarrollo motívico y variación temática.

c.0: Exposición del Antecedente: clarinete solo.

c.5: Consecuente 1 compartido: violonchelo, fagot, flauta.

c.11: Consecuente 2: viola.

Sección 2:

c.38: Entra la voz cantando el texto de Aleixandre *"Quiero amor o la muerte"*. Voz y acompañamiento basados en el desarrollo del motivo-tema melódico principal ***mo*Fndo.**.

Sección 3:

c.66: **Interludio instrumental**.

Bruitismo en la cuerda. Desarrollo y variaciones a partir del motivo-tema melódico principal ***mo*Fndo.**.

Sección 4:

c.87: Entra la voz cantando el texto de San Juan de la Cruz *"¡Oh llama de amor viva"*.

Primer sexteto del poema: textura contrapuntística bruitista.

c.115: Segundo sexteto del poema, *"¡Oh cauterio suave!"*: textura más homofónica sobre armonía de cluster.

Sección 5:

c.141: La viola introduce la Sección con la cabeza del motivo-tema melódico principal ***mo*Fndo.**.

La voz canta el texto de Leopardi *"Fratelli, a un tempo stesso"*.

c.160: ***Tempo inicial***. El clarinete reexpone el motivo-tema melódico principal ***mo*Fndo.** de modo fiel al original en la **S.1**.

Sección 6:

c.205-271: Introducción del piano a solo.

La voz canta el texto de Heine *"Der Tod das ist die kühle Nacht"*.

4.2.2.18. ***Das aufwachen des Gregor Samsa*** (1989) [*H.O.* nº 51]:
La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

Compuesta para orquesta de cámara, es una de las obras del corpus de Ramón Ramos que más valoración y aprecio suscita, de las más reconocidas e interpretada en numerosas ocasiones.

En cuanto a las circunstancias originarias, a la fuente de inspiración temática y al enfoque compositivo, el autor se expresa claramente en las notas de la partitura:

Obras de la etapa ***Retorno*** (1983-1989).

DAS AUFWACHEN DES GREGOR SAMSA
(El despertar de Gregor Samsa)

"Cuando se despertó una mañana después de un sueño intranquilo, Gregor Samsa se encontró sobre su cama transformado en un monstruoso insecto",

La idea de esta obra, encargo del **CDMC**, se encontraba ya latente al principio de los años setenta. Se trataba de construir a base de los sonidos resultantes de usos poco convencionales de los instrumentos un discurso descriptivo.

Siempre me ha tentado invertir la frecuente operación que se lleva a cabo con lo que peyorativamente se llama "ruidos" o "cacofonías". Estas, por lo general, se utilizan en un contexto que las destaque como tales, pero, siendo este material aparamétrico tan sugerente y pleno de connotaciones, como ha puesto de manifiesto la música concreta, mi intención ha sido utilizarlo como material primordial sobre el que a veces destaca excepcionalmente, a modo de cita, estructuras sonoras convencionales. De este modo, se produce una inversión gestáltica figura-fondo cuyos efectos me han motivado especialmente al componer.

Anteriormente, en el cuarteto de cuerda **Pas Encore** ya había trabajado con este tipo de material sonoro a base de sonidos poco usuales.

Finalmente, me parece pertinente manifestar que esta obra, cuyo discurrir es netamente descriptivo, escuentra su correlato en el proceso descrito por la cita de **Kafka** que inicia este comentario.

Ramón Ramos

De este modo, lo que Ramón Ramos categoriza como material primordial es el sonido distorsionado, que le confiere a la obra un aspecto principalmente bruitista. Esta categoría se desarrolla a través del empleo de numerosas técnicas extendidas en absolutamente todos los instrumentos de la plantilla orquestal camerística, tal y como se especifican en las notas a la interpretación:

Madera:

P +/− Variación de la presión de los labios

Multisounds o sonidos polifónicos ad libitum

Oscilaciones o pequeños glissandos producidos con los labios

Obras de la etapa ***Retorno*** (1983-1989).

Metal:

Pequeñas oscilaciones (gliss) combinando sonido y aire en el registro más grave del instrumento

Solo aire

Piano:

Glissando longitudinal sobre cuerda cromada con una moneda o similar (sonido discontínuo debido a la presión)

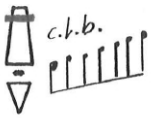
Cluster ad libitum

Presionar las notas indicadas (sobre el teclado) sin que éstas suenen.

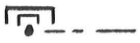
Cuerda:

Indica la posición del arco en las acciones longitudinales a la cuerda

Glissando en sentido longitudinal a la cuerda (con mucha presión de arco) sobre la cuerda indicada (I, II, III, IV).
Sonido discontínuo debido a la presión



Golpear "col legno" las cuerdas indicadas y a la vez, según la grafía, ir subiendo o bajando en sentido longitudinal a las mismas (La mano izquierda presionará ligeramente las cuerdas para evitar su vibración al aire ( )



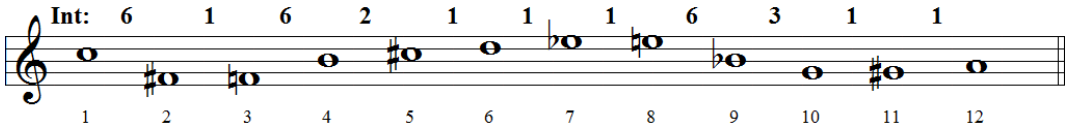
Máxima presión del arco sobre las cuerdas. La presión vertical debe ser mayor que la fuerza horizontal a pasar el arco por lo que se debe producir un sonido áspero y entrecortado, sin vibración alguna

Colocar y mantener sin presión alguna la punta del arco por la parte del "legno" sobre la cuerda indicada, de modo que al tocar un pizz con la mano izquierda ( ), suene también el arco ( )

Y la percusión emplea: tam-tam con arco o raspado y percutido con varilla de metal, y bombo con maraca.

A este aspecto bruitista se contrapone puntualmente el sonido ordinario de los instrumentos, a los que Ramón Ramos se refiere en las notas al programa como estructuras sonoras convencionales que destacan excepcionalmente (p.ej.: viento madera c.58-59, o cuerda c.50 con anacrusa).

Compositivamente, la obra emplea el sistema dodecafónico serial como procedimiento para plasmar la idea musical, enmarcándose en una estética Expresionista bruitista dodecafónica serial. En este sentido, como material precompositivo se adopta la serie dodecafónica ***s*AUF.1**$^{[O](1\text{-}12)}$:



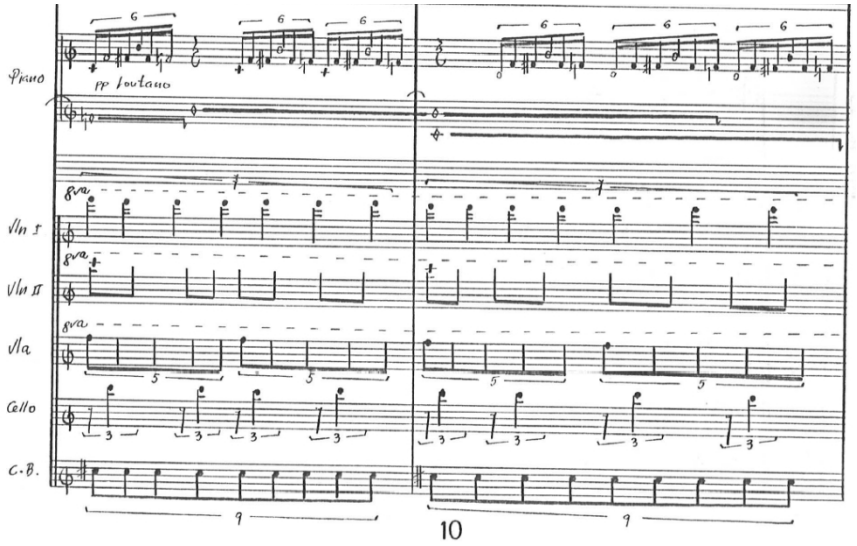
Esta serie es empleada junto a su retrogradación y se utiliza de modo horizontal melódico (p.ej.: trompa c.34-37), verticalizada armónicamente (p.ej.: vientos y percusión c.21), en forma de *sustain* armónico (p.ej.: viento madera c.27, c.74-76) y en forma dispersa generando una textura de micropolifonía puntillista (p.ej.: *tutti* c.31-33).

Como ejemplo, la graduación en la aparición de la serie configura la micropolifonía del inicio de la obra, desde el compás 1, en el que se utilizan únicamente las cinco primeras notas de la serie, hasta el compás 28, donde ya aparecen todas las notas de la serie. Véase el proceso:

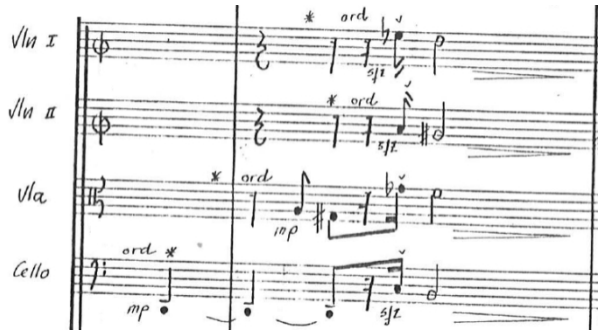
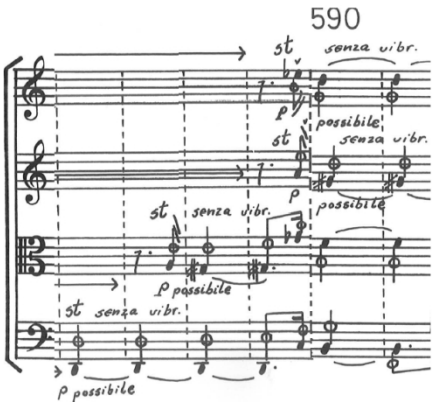
***s*AUF.1**$^{[O]}$:	(1-5)	+(6-7)	+(8-11)	+(12)
Compás:	c.1	c.21	c.27	c.28

Pos su lado, la rítmica de la obra presenta una polirritmia constante que distorsiona la percepción clara del pulso.

-(p.ej.: piano y cuerda c.35-36):



Otro recurso muy destacable en la obra es el empleo de la auto-cita, que concretamente se lleva a cabo tomando un fragmento de su obra ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 16], que se cita en la obra por primera vez en el compás 49-50:

-(***Das aufwachen***... c.49-50):

-(***Pas encore*** c.586-591):

Esta auto-cita prácticamente literal de ***Pas encore*** se encuentra reproducida variada en otros momentos posteriores de la obra: piano en c.56-57, fagot en c.57, trombón en c.60, oboe en c.61, cuarteto de cuerda de nuevo literalmente en c.62-63.

Formalmente la obra se desarrolla siempre con mucha continuidad, de un solo trazo, aunque se pueden establecer cuatro Secciones principales por el modo en que emplea los distintos materiales de la obra, dando forma a una estructura libre

no vinculada a ninguna forma tradicional clásica, y en la que se observa la recapitulación de la **S.1** en la **S.4** a modo de Coda final:

Secciones	**S.1**	**S.2**	**S.3**	**S.4**
Funciones estructurales	**A**	**B**	**C**	**A'**
Elementos protagonistas	Introducción: Micropolifonía puntillista bruitista: ***s*AUF.1$^{[O](1-5)}$**	Micropolifonía puntillista bruitista: +***s*AUF.1$^{[O](6-12)}$**. Solos de trompa (c.34-37) y de trombón (c.44-48) sobre la serie completa ***s*AUF.1$^{[O](1-12)}$**.	Sobre la micropolifonía bruitista aparecen estructuras sonoras convencionales: auto-citas de ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 16].	Coda Final: Recapitu - lación variada del aspecto de **S.1**.
Compases	c.1	c.21	c.49	c.65 a Fin

4.2.4. Obras de la etapa *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997):

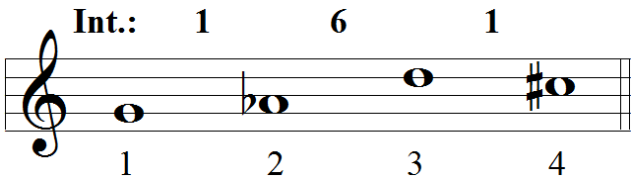
4.2.4.1. ***Cinco glosas y un epitafio*** ([1990]) [*H.O.* nº 52]:

Lamentablemente la partitura de la obra no ha podido ser localizada por ninguno de los medios disponibles a mi alcance durante el proceso de elaboración de la presente Tesis Doctoral, por lo que no se puede proceder a realizar sobre ella un trabajo analítico. Sin embargo, sí ha podido ser catalogada convenientemente, y su ficha de catálogo puede ser consultada en el *CAPÍTULO 2: CATÁLOGO DE OBRA* de la presente Tesis Doctoral. Queda pues pendiente para futuras investigaciones su localización e incorporación al *Archivo Digital* de partituras de Ramón Ramos, así como su valoración analítica y estética. A este respecto véase el llamamiento realizado en las *III. CONCLUSIONES, 3. Tareas pendientes y perspectivas*, de la presente Tesis Doctoral.

4.2.4.2. ***Verwirrung*** (1992) [*H.O.* nº 55]:

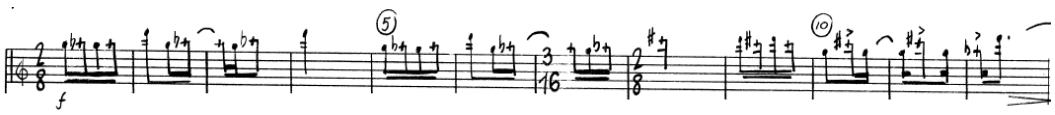
La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

Compuesta para quinteto clásico de viento y piano (flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa y piano), ***Verwirrung*** [del alemán: confusión, embrollo] emplea un sistema compositivo configurado por el propio autor en torno principalmente a una serie tetrafónica basada en las relaciones interválicas de semitono/cromatismo y tritono, ***s*Ver.1**$^{[O](1\text{-}4)}$:



Esta serie es empleada en la obra en sus posibilidades habituales: transportada, original, retrógrada, invertida, invertida-retrógrada, además de verticalizada,

etc…, y conformando un tema rítmico-melódico principal (***mo*Ver.**) que es expuesto homofónicamente por el grupo instrumental al completo justo al inicio de la obra.

-(c.1-12, flauta. Tema principal ***mo*Ver.**, basado en ***s*Ver.1$^{[O](1-4)}$**):

Este motivo tema principal es sometido a lo largo de la obra a una permanente variación y desarrollo, suponiendo la base del discurso musical.

Las texturas que se producen por el empleo de estos materiales son principalmente la textura homofónica (c.1-15, c.) y la textura contrapuntística (c.16-30, c.35-42,…), aunque también se emplea brevemente en algún momento una textura puntillista (c.398-308).

Formalmente la obra se organiza en cuatro Secciones principales diferenciadas por el material y el uso que de él hacen, configurando una macroestructura Cuaternaria reexpositiva en la que la última Sección alude a la primera para cerrarse la obra sobre sí misma:

Sección 1 – A:

c.1: **(corchea=c.a.132)**

Exposición del ***mo*Ver.** en homofonía.

Carácter ***f*** con contrastes en ***P sub***.. Desarrollo de la ***s*Ver.1$^{[O](1-4)}$** y del ***mo*Ver.** en diferentes episodios contrapuntísticos y homofónicos.

Termina en calderón de absoluto silencio.

Sección 2 – B:

c.119:

P sub. y carácter más *legato*. Motivos basados en el cromatismo y en el tritono de la ***s*Ver.1$^{[O](1-4)}$**. Texturas homofónicas y contrapuntísticas. La trompa se alza en relieve sobre el resto en algunos pasajes.

crescendo progresivo hasta ***f pos***.

Termina en calderón sobre la resonancia del piano.

Sección 3 – C:

c.214: **(negra=c.a.52)**

Contraste absoluto. Melodía amplia ***mp*** desarrollada en cánones.

Sección 1 – A':

c.244: ***Tempo primo*** **(corchea=c.a.132)**

Reexposición variada y abreviada de la **S.1** – **A** a modo de **Coda final**.

4.2.4.3. ***Diferencias sobre Doktor Faustus*** (1992) [*H.O.* nº 56]:

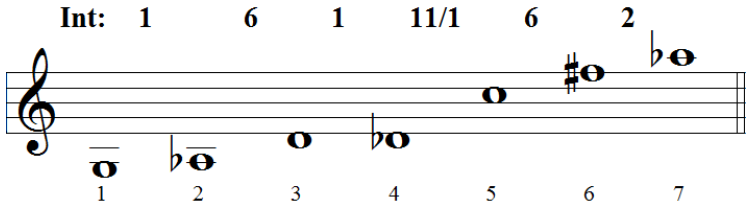
La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

Del siguiente modo se refiere Ramón Ramos a su obra para el clásico cuarteo con piano (violín, viola, violonchelo y piano) en el programa de la *I Bienal de las Artes en Valencia "Líneas de fuga" (Poéticas de la perplejidad)*, de 2001, en un concierto monográfico dedicado al compositor:

> "Es una obra compuesta a partir de ideas tomadas de un proyecto de ópera sobre la novela de Thomas Mann *Doktor Faustus.* Escrita en 1992, está articulada sobre un motivo de siete notas que se expone al inicio en duraciones lentas, de un modo que recuerda el inicio de la *Gran fuga* de Beethoven. Este motivo inicial, que en el proyecto de ópera estaría vinculado a Mefisto, contiene la interválica, tanto melódica como armónica que preside la totalidad de la pieza. Tras una larga introducción, arranca la gran sección central más rápida y con un sentido obsesivo del contrapunto. La obstinación contrapuntística se quiebra con la entrada del "Vals" en el piano (lontano, una corda, como un recuerdo de infancia), que se superpone libremente a las cuerdas, quienes van abriéndose tímbricamente mientras el vals se diluye. Más tarde aparece cerrando la sección central, para dar lugar a una serie de reexposición." (BIENAL, 2001: 7).

Como apunta el propio Ramón Ramos en las notas al programa, el sistema compositivo de la obra es serial pero no como un dodecafonismo al uso, sino

articulado sobre una serie heptafónica que además se constituye como motivo temático principal, vinculado al personaje de Mefisto (***s*Mef.1**$^{[O](1\text{-}7)}$):



La serie presenta una interválica con decisiva presencia del semitono/cromatismo (1 u 11) y del tritono (6), y como apunta el compositor, es la base de la generación tanto melódica como armónica en toda la obra. De este modo, la serie es empleada con libertad transportada y en sus aspectos posibles (original, retrógrada, invertida, invertida-retrógrada), además de intuitivamente mutada, fragmentada, extendida, verticalizada, etc…, lo que implica ya una importante y constante elaboración en toda la obra a nivel de variación temática y de desarrollo motívico.
El contrapunto imitativo es otro de los recursos compositivo destacado en la obra, desplegado a través de numerosos cánones e imitaciones (p.ej.: c.16-21, c.124-126,…).

A parte de la contrapuntística, también se dan otros tipos diversos de texturas en la obra, como las texturas homofónicas (c.1-15, c.54-60, c.110-120,…), o la textura de melodía acompañada al emular el piano un vals (c.94 y siguientes).

Como recurso en el plano rítmico se da la bilocación rítmica del pulso contra su síncopa (c.94. c.296-297,…).

Y otro recurso presente en la obra, asociado directamente al simbolismo y a lo programático de la pieza es el ritmo característico de Vals, expuesto en el piano (c.94 y siguientes), cuya aparición hace uso de otro recurso interesante al superponerse al resto de instrumentos con un tempo propio independiente al mantenido por la cuerda, lo que lo coloca como en otro estrato o plano dimensional de la percepción.
También hay que observar en el plano inspiracional la similitud estructural y de aspecto del principio de la obra (c.1-22) con el inicio de la *Grosse Fugue* Op. 133

(1826) para cuarteto de cuerda de Ludwig van Beethoven (c.1-25), en una muestra, sin llegar a ser una cita musical explícita aunque sí tácita, de la admiración por los clásicos y la tradición musical por parte de Ramón Ramos.

La tímbrica predominante en la obra es la del sonido ordinario. Sin embargo, el sonido bruitista se da como recurso, pero sin imponerse en el discurso: pizzicato Bartók, *col·legno battuto* y máxima presión de arco.

Formalmente, la obra se estructura en tres Secciones principales, diferenciadas por el carácter y el uso del material temático, configurando una forma Ternaria reexpositiva, pero donde la tercera Sección supone la Reexposición desarrollada y amalgamada de las dos Secciones anteriores (**S.1** y **S.3**), y finaliza con una cuarta sección a modo de Coda final:

Secciones	**S.1**	**S.2**	**S.3**	**S.4**
Funciones estructurales	**A**	**B**	**A'+B'**	**Coda final**
Elementos protagonistas	Introducción y exposición temática: ***s*Mef.1** **[O](1-7)**. Desarrollo motívico.	Más rápida e intensa, **corchea=132**. Contrapunto, imitación. Aparición del Vals. Sonido bruitista.	**Reexposición desarrollada** de **S.1 - A** y **S.2 - B** amalgamadas, basada en los materiales, aspectos y caracteres de ambas Secciones.	*Fugato* a partir de un nuevo sujeto basado en ***s*Mef.1** **[O](1-7)**.
Compases	c.1	c.54	c.155 con anacrusa	c.255 a Fin

La obra está cargada de un lirismo penetrante, dramático y expresivo que enmarcan la obra en un Expresionismo estético atonal.

Es conveniente apuntar que ***Diferencias sobre Doktor Faustus*** (1992) [*H.O.* nº 56] bebe y comparte material serial, motívico y temático con la obra del propio autor ***Verwirrung*** (1992) [*H.O.* nº 55], compuesta justo con anterioridad, y de la

que toma fragmentos que se encuentran transcritos y variados en la obra presente a modo de auto-cita:

Origen de la auto-cita:	*Destino:*
Verwirrung (1992) [*H.O.* nº 55]:	: ***Diferencias sobre Doktor Faustus*** (1992) [*H.O.* nº 56]
c.1-44	c.54-76

4.2.4.4. ***Fanfarria*** ([1992]) [*H.O.* nº 57]:

Lamentablemente la partitura de la obra no ha podido ser localizada por ninguno de los medios disponibles a mi alcance durante el proceso de elaboración de la presente Tesis Doctoral, por lo que no se puede proceder a realizar sobre ella un trabajo analítico. Sin embargo, sí ha podido ser catalogada convenientemente, y su ficha de catálogo puede ser consultada en el *CAPÍTULO 2: CATÁLOGO DE OBRA* de la presente Tesis Doctoral. Queda pues pendiente para futuras investigaciones su localización e incorporación al *Archivo Digital* de partituras de Ramón Ramos, así como su valoración analítica y estética. A este respecto véase el llamamiento realizado en las *III. CONCLUSIONES, 3. Tareas pendientes y perspectivas*, de la presente Tesis Doctoral.

4.2.4.5. ***El Tumbao*** (1993) [*H.O.* nº 59]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

El Tumbao, compuesta para un percusionista, es una de las obras más valoradas de la producción camerística ramosiana, muy popular entre el público y especialmente entre los percusionistas, que la han programado en repetidas ocasiones por su la gran riqueza tímbrica que le confieren los 14 instrumentos que emplea y por su robustez, espectacularidad y fuerza sonora. En este sentido, el percusionista Josep Vicent –quien es dedicatario y quien motivó y encargó la

obra– me asevera en entrevista para la presente Tesis Doctoral: "L'obra, de fet, ha segut després l'obra de un muntó de Conservatoris, de fi de carrera de percussió."[342]. El propio Josep Vicent grabó y publicó la obra en su trabajo discográfico titulado *"José Vicente*: *Percusión fin de siglo."* (VICENTE, 1994).
Además, adelantando aquí lo tratado en el próximo *CAPÍTULO 5: FUNDAMENTOS ESTÉTICOS DE LA MÚSICA DE RAMÓN RAMOS*, ***El Tumbao*** es una de las obras más trascendentes en su producción camerística musical al suponer el arranque de un giro estético que se confirmará en sus obras siguientes.

Sobre el inicio del proceso compositivo de la obra me narraba Josep Vicent en su entrevista para la Tesis Doctoral:

> "*El Tumbao* és molt important, jo crec, en la vida de Ramón, molt important també per a mi, y és molt important el procés compositiu al voltant de l'obra, perquè és un procés totalment empíric. En aquella època jo feia molta música de Xenakis també, [...] una música més estructural i estocàstica del mestre Xenakis. I jo li parle a Ramón d'aquet punt, no? [...]. En el món de la percussió jo he impulsat molt la construcció d'un determinat set-up que fos d'alguna manera estable, com el piano digam, no? [...]. I llavors, el set-up del Ramón, d'*El Tumbao*, te una base molt similar als set-ups que jo muntava en l'època per al Xenakis, val?. I sobre el set-up es fa la composició de l'obra, i sobre el set-up juguem conjuntament fins que apareix una sèrie de cèl·lules que després Ramón construix amb aquesta estructura Fibonacci que ni ha per darrere de l'obra. [...] li vaig fer veure que era un set-up molt multidisciplinari on se pot reunir... pues podies tindre referències folklòriques, com si mires be en la partitura ni ha realment *tumbao* llatí, *tumbao* es un ritme llatí, eh? I és un procés, ja et dic, empíric, no?, on ell, sobre el set-up, pren notes i a partir d'ahí comença el treball."[343]

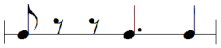
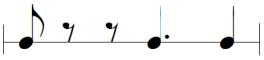
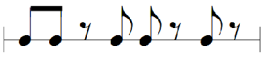
Como apunta Josep Vicent, por un lado, a nivel inspiracional, la obra está basada en el *tumbao*, que es una de las principales formas de tocar la base rítmica que se encuentra en la gran mayoría de ritmos latinoamericanos, como Salsa, Son, Rumba, Mambo, etc…. Y por otro lado, a nivel formal, la secuencia de Fibonacci

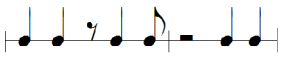
[342] Transcripción literal de un fragmento de la entrevista realizada a Josep Vicent con motivo de la presente Tesis Doctoral, vía telefónica, el 29 de agosto de 2013.
[343] *Ídem.*

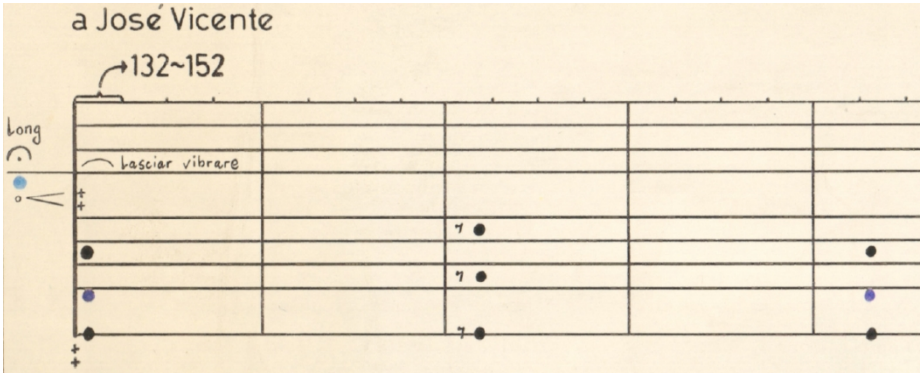
es utilizada en la obra como patrón para determinar las dimensiones de las Secciones principales de la macroestructura, participando también en algunas microestructuras de la obra.

	0	*1*	*2*	*3*	*4*	*5*	*6*	*7*	*8*	*9*	*10*	*11*	*12*	*13*	*…*
***s*Fib.=**	**0**	**1**	**1**	**2**	**3**	**5**	**8**	**13**	**21**	**34**	**55**	**89**	**144**	**233**	**…**

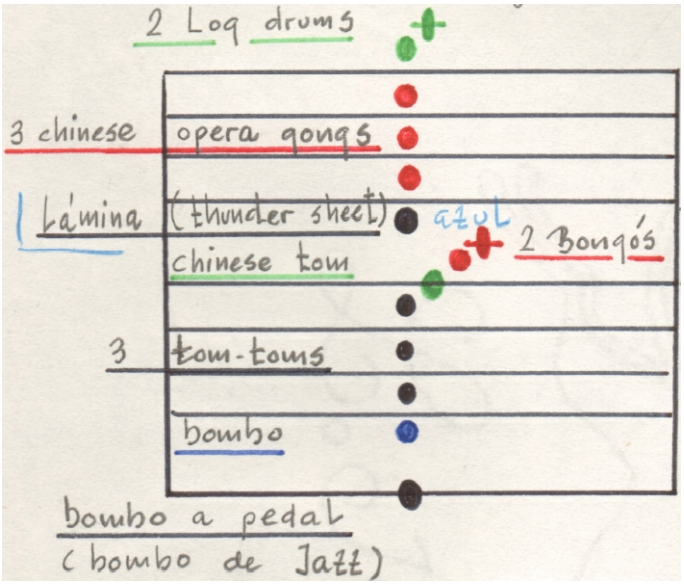
De este modo, concretando, la forma de ***El Tumbao*** se divide en 7 Secciones principales, cada una de las cuales está basada en la presentación y el desarrollo de elementos rítmicos que tienen origen o se derivan del tumbao latino, además de generar un discurso en el que se gradúa la aparición de los colores instrumentales. También se da la circunstancia de que cada Sección cierra y da paso a la siguiente con un septillo de notas en *crescendo* que ocupa un compás completo, y en el inicio de cada nueva Sección se destaca la escucha de algún instrumento inédito o elemento novedoso, lo que ayuda a definir y a articular su estructura formal con más claridad a nivel auditivo:

Secciones	**S.1**	**S.2**	**S.3**
Protagonismo: Elementos, y ritmo tumbao fundamental	Introducción. Deconstrucción de: 	 *(p.ej.: c.21)*	 *(p.ej.: c.38)*
Secuencia Fibonacci (*s*Fib.)	Las 5 primeras notas se emplazan a **1**, **2**, **3**, **5** y **8** corcheas de la línea divisoria. Se destacan elementos en los c.**11** y c.**13**.	c.**21** (***s*Fib.**)	c.**34** (***s*Fib.**)
Compás de inicio=***s*Fib.**.	c.**1** (***s*Fib.**)		

S.4	**S.5**	**S.6**	**S.7**
(p.ej.: c.55-56)	*(p.ej.: c.117-118)*	Introducción del 1/4 de tiempo (semicorchea). Modulación de tempo:	Modulaciones de tempo. Precipitación. Amalgama de ritmos. *Perdendosi* final.
c.**55** (***s*Fib.**)	c.**89** (***s*Fib.**)	c.**144** (***s*Fib.**)	c.**233** (***s*Fib.**)

Hay que añadir que, durante la recuperación-recopilación de las partituras del autor para el *CAPÍTULO 3: ARCHIVO DIGITAL* de la presente Tesis Doctoral, se halló en el fondo de archivo personal del propio autor una copia de la partitura que presentaba un final extendido, añadiendo a la original una Sección extra de 56 compases –que sería la 8ª– que amplía el final de la obra y que cambia radicalmente el enfoque del carácter con el que se concluye, substituyéndose el *perdendosi* original por todo lo contrario: un *crescendo* que desemboca en un final mucho más definido y contundente, como modo de buscar para la obra un final mucho más espectacular e impactante.

En cuanto a la escritura de la obra, presenta algunas particularidades destacables. Por un lado no utiliza un compás tradicional de manera explícita, sino que relaciona la organización del pulso con una segmentación regular que corresponde a una unidad de medida, y sobre la que además sí emplea una línea divisoria cada cuatro unidades de medida, que podría corresponder perfectamente con un compás implícito de 4/4. A esta particularidad del compás además se le añade que tampoco emplea la escritura de valores rítmicos convencionales, sino que, para establecer el momento determinado de la percusión de cada sonido, simplemente emplaza las cabezas de nota en relación a la segmentación, empleando a veces alguna figuración de silencio necesaria para esclarecer la medida:

Esta escritura no implica que la cuestión rítmica y el pulso puedan tomarse con cierta libertada o descoordinación, como sucede en otras obras de escritura no convencional del autor. Al contrario, ***El Tumbao*** es una obra en la que tanto el pulso como la rítmica deben ser interpretadas con absoluta precisión en todo momento. Se trata pues de un método de escritura elegido libremente por parte del autor.

Y la escritura en referencia a la instrumentación opta por una grafía de cabezas de nota que dependiendo del instrumento se localizan en el percu-grama de nueve líneas, y a las que además se les asocian colores:



Tanto la estructuración como especialmente la escritura musical, como mencionaba Josep Vicent en la entrevista, encuentra su referente en las obras para percusión del compositor Iannis Xenakis (1992-2001), como *Rebonds* (1989), *Persephassa* (1969), o *Psappha* (1975), estas dos últimas con una escritura muy similar a la adoptada aquí por Ramón Ramos.

El Tumbao ha sido una de las obras más apreciadas por su autor, tanto por la obra musical *per se* como por lo trascendente y lo que supuso para la evolución de su lenguaje musical. El éxito en esta obra del enfoque creativo, la técnica compositiva y la estética adoptadas novedosamente se confirmarán en sus composiciones posteriores, como relata Josep Vicent en su entrevista para la presente Tesis Doctoral:

> "Ell es sentia molt unit a l'obra, no? I jo també. [...]. I, de fet, això obrí un muntó de converses de altres obres de futur, no?. I una mica, amb el mateix llenguatge, perquè si et fixes, *El Tumbao* no te res a veure en el llenguatge anterior de Ramón, un llenguatge que descobrim en aquell moment, no? I amb el mateix llenguatge comencem a pensar en altres projectes."[344]

4.2.4.6. ***Touché*** (1994) [*H.O.* nº 60]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

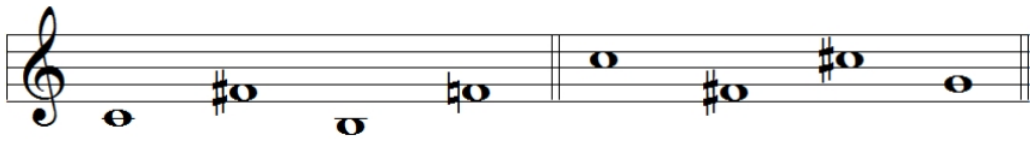
Sobre la obra, compuesta para piano solo, escribía el propio Ramón Ramos para unas notas al programa del festival valenciano ENSEMS:

> "Siempre he desconfiado de toda justificación de lo en cualquier momento inexplicable. No sé lo que es Touché. Probablemente sea la negación constante de una visión parcialmente desenmascarada hacia el final de la obra. Es una pesadilla alucinante en la que hay conatos de locura, es un abismo de amenazas con un sueño inconsumado, y es el impulso conflictivo de la destrucción de la razón.
>
> La manera de desarrollar y elaborar los diversos elementos musicales, presentados como conceptos, renuncia a todo entendimiento lógico intelectual, resumiéndolos a la pura concatenación intuitiva. El tema tratado – incluso desconocido e inexplicable para mi, fue un impulso compulsivo–, aunque aparentemente se pudiera referir a una realidad externa, está siempre concebido como un diálogo psicológico individual entendido a través de una

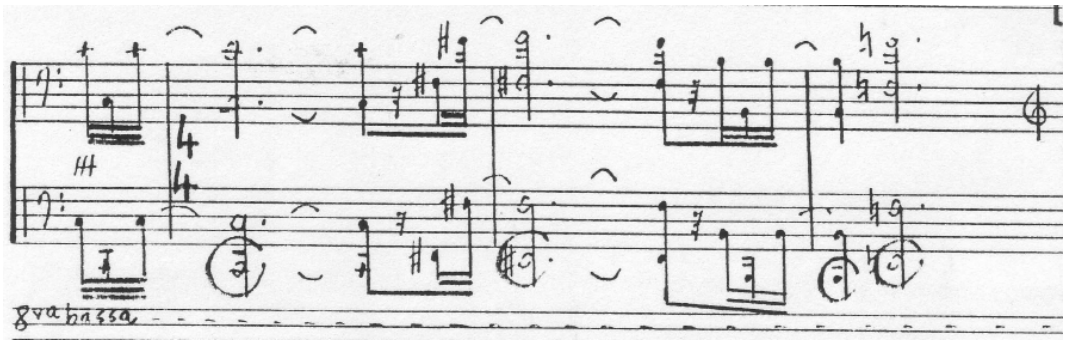
[344] Transcripción literal de un fragmento de la entrevista realizada a Josep Vicent con motivo de la presente Tesis Doctoral, vía telefónica, el 29 de agosto de 2013.

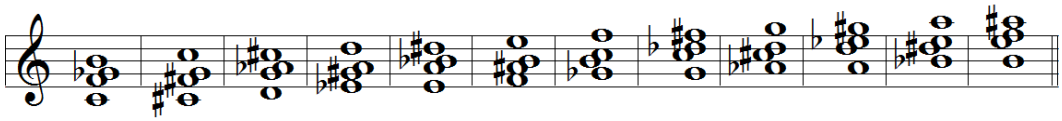
> sensibilidad probablemente histérica y alucinada, pero siempre profunda y penetrante. **R. Ramos**" (ENSEMS, 2006: 60).

El sistema compositivo de la obra es serial, pero no como un dodecafonismo al uso, sino que emplea una serie tetrafónica, ***s*Tch.1**$^{[O](1\text{-}4)}$, construida esencialmente en base al tritono y al semitono/cromatismo:

Original→ ←Retrógrada | Inversión→ ←Inversión-Retrógrada

Esta serie ***s*Tch.1**$^{[O](1\text{-}4)}$ es expuesta explícitamente justo en el inicio de la obra, con un diseño característico de trémolo que adquiere categoría de motivo temático:

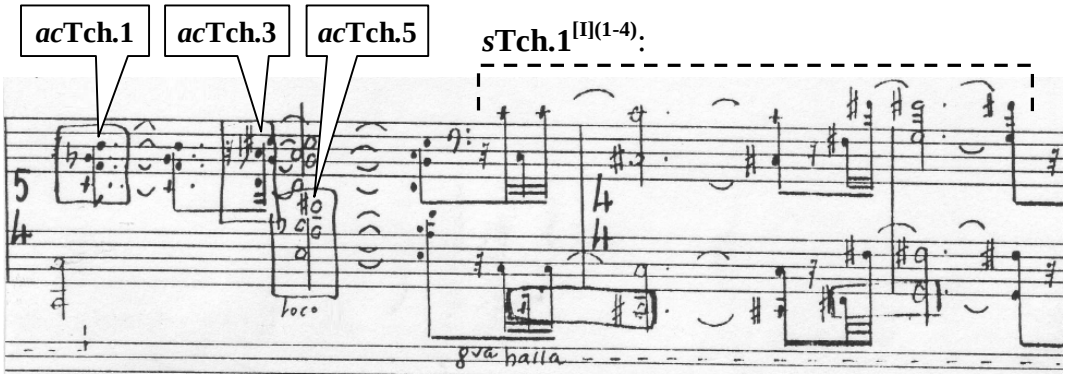
-(c.1-3):



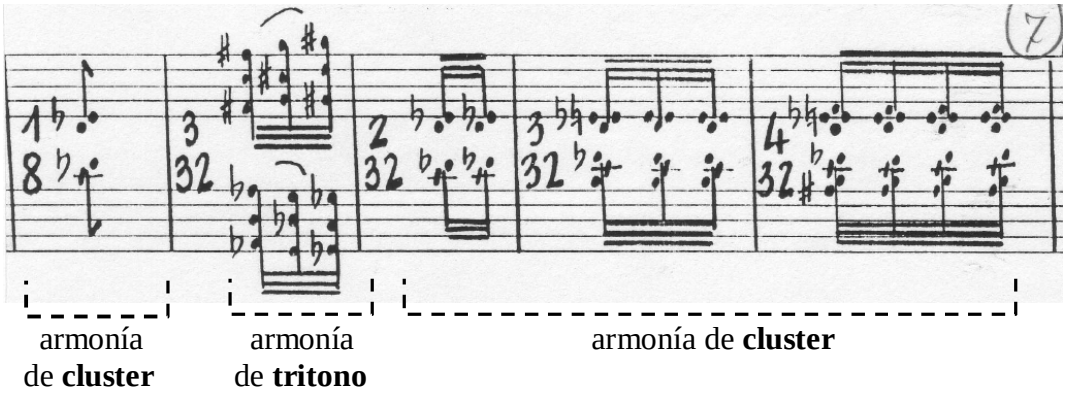
La verticalización de esta serie ofrece el siguiente complejo acórdico que es utilizado a lo largo de toda la obra (***ac*Tch.1-12**):

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Véase como ejemplo de la aplicación diversa del material los sucesivos compases 4-6, donde se hace uso de los ***ac*Tch.1**, **3** y **5** del complejo acórdico y se expone la serie tetrafónica invertida ***s*Tch.1$^{[I](1-4)}$** y algo solapada sobre sí misma:

-(c.4-6):



Además de los materiales puramente seriales, la obra hace uso de la armonía derivada del semitono/cromatismo –o sea, del cluster cromático–, así como de la armonía derivada del tritono, intervalos ambos cruciales en la serie tetrafónica, por lo que su uso queda de algún modo también vinculado a la serie. Véase:

-(c.33-37):

La utilización de los acordes cluster y tritono adquieren un aspecto rítmico característico, tal y como se puede observar en el ejemplo anterior, que los convierte en motivos temáticos.

A nivel rítmico se observa el empleo como recurso de la bilocación rítmico-armónica de pulso contra síncopa (c.55-58).

Y a nivel de texturas destaca la homofonía completa (c.1-3,…), y la homofonía en dos niveles –mano izquierda, mano derecha– (c.17-21,…).

Tal y como apunta el propio autor en las notas al programa, el empleo y organización de estos materiales en la obra responde a una concatenación impulsiva guiada únicamente por la libre intuición creativa, aunque sí se puede establecer una estructura de cinco Secciones principales, en las que primera y última ejercen las funciones de Introducción y Coda final, y las tres centrales responden a una forma Ternaria Reexpositiva:

Secciones	**S.1**	**S.2**	**S.3**
Funciones estructurales	**Introducción**	**A**	**B**
Elementos protagonistas	**(negra=54)**. Temática, basada en los motivos posteriores. Exposición de la ***s*Tch.1**$^{[O](1-4)}$ y los ***ac*Tch.**. Termina en calderón.	**(corchea= 108)**. Da inicio con la ***s*Tch.1**$^{[O](1-4)}$. Exposición y desarrollo motívico: Motivo trémolo, motivo acorde tritono, y motivo acorde cluster.	**(corchea=132)**. Exposición y desarrollo de nuevos motivos, basados en el tritono y el cromatismo. Bilocación rítmica.
Compases	c.1	c.25	c.46

S.4	**S.5**
A'	**Coda final**
Reexposición variada de la **S.2** – **A**. **(corchea= 108)**. Da inicio con la ***s*Tch.2**$^{[O](1-4)}$. Desarrollo de los motivos de **A**: Motivo trémolo, motivo acorde tritono, y motivo acorde cluster. Termina en calderón.	**Coda final** temática, basada en los motivos anteriores tanto de **A** como de **B**, recapitulados y desarrollados por episodios.
c.96	c.126 a Fin

4.2.4.7. [Sin título] ([1994]) [*H.O.* nº 61]:

Lamentablemente la partitura de la obra no ha podido ser localizada por ninguno de los medios disponibles a mi alcance durante el proceso de elaboración de la presente Tesis Doctoral, por lo que no se puede proceder a realizar sobre ella un trabajo analítico. Sin embargo, gracias a las presentes investigaciones se ha revelado su existencia y sí ha podido ser catalogada convenientemente, y su ficha de catálogo puede ser consultada en el *CAPÍTULO 2: CATÁLOGO DE OBRA* de la presente Tesis Doctoral. Queda pues pendiente para futuras investigaciones su localización e incorporación al *Archivo Digital* de partituras de Ramón Ramos, así como su valoración analítica y estética. A este respecto véase el llamamiento realizado en las *III. CONCLUSIONES, 3. Tareas pendientes y perspectivas,* de la presente Tesis Doctoral.

Por otro lado, sí se pueden aportar algunos detalles sobre la obra y sus circunstancias, según me narró personalmente el coautor de la obra, Gregorio Jiménez, quien, sin embargo, muy a su pesar, no pudo localizar y facilitarme la partitura:

Como consta en la ficha de la obra en el catálogo, se trata de una obra compuesta conjuntamente con el compositor Gregorio Jiménez Payá, íntimo amigo y compañero de trabajo de Ramón Ramos en los Conservatorios Superiores de Música de Alicante y Valencia, por lo que se trata de una obra en colaboración, de autoría compartida, la única con esta característica en todo el elenco de obras de Ramón Ramos.

Según me narró personalmente Gregorio, ambos compusieron la obra –a la que no le pusieron título concreto– para pasar el rato cuando coincidían en las horas muertas entre las clases y tutorías en el *Conservatorio Superior de Música "Oscar Esplà" de Alicante*.

La obra es para piano a cuatro manos, y su sistema compositivo consistía en que cada uno de ellos componía libremente su parte de la obra, con el único factor en común de un compás en 5/8, y que luego, cada uno con su propia parte, la interpretaban juntos en un piano a cuatro manos, dando origen a una obra de

carácter experimental que siempre quedó en el ámbito privado de ambos autores. Dadas sus características compositivas, sí se puede hablar en la obra de un destacado componente de Aleatoriedad e Indeterminismo.
[Fuente: conversación con Gregorio Jiménez mantenida el día 15 de febrero de 2013 durante uno de los seminarios del Máster en Música de la Universitat Politècnica de València.*]*.

4.2.4.8. ***Exhágistos*** ([1995¿?]) [*H.O.* nº 63]:

Lamentablemente la partitura de la obra no ha podido ser localizada por ninguno de los medios disponibles a mi alcance durante el proceso de elaboración de la presente Tesis Doctoral, por lo que no se puede proceder a realizar sobre ella un trabajo analítico. Sin embargo, sí ha podido ser catalogada convenientemente, y su ficha de catálogo puede ser consultada en el *CAPÍTULO 2: CATÁLOGO DE OBRA* de la presente Tesis Doctoral. Queda pues pendiente para futuras investigaciones su localización e incorporación al *Archivo Digital* de partituras de Ramón Ramos, así como su valoración analítica y estética. A este respecto véase el llamamiento realizado en las *III. CONCLUSIONES*, *3. Tareas pendientes y perspectivas*, de la presente Tesis Doctoral.

4.2.4.9. ***Le papillon d'Isolde*** (1996) [*H.O.* nº 64]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

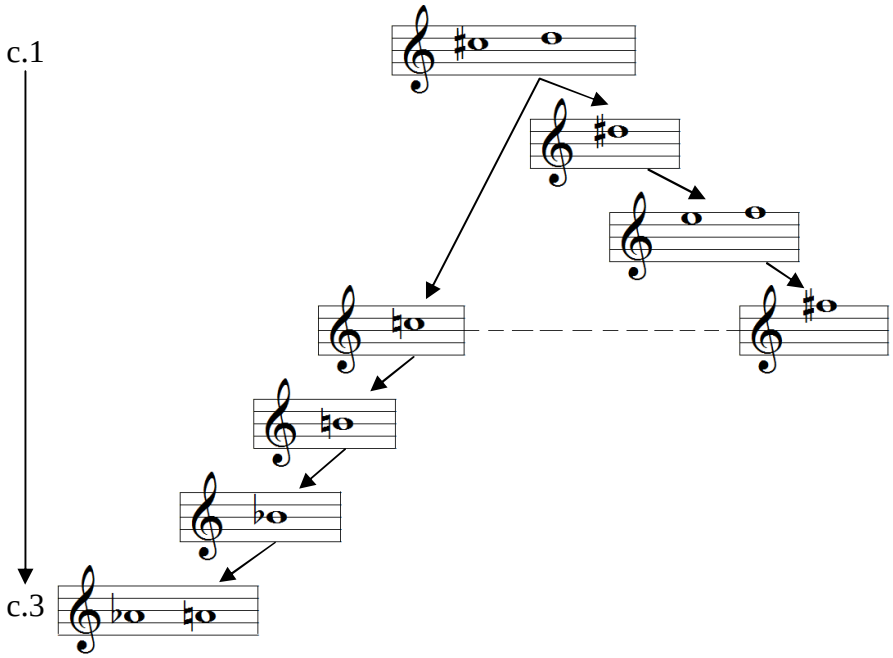
Esta brevísima obra para guitarra se estrenó durante la conferencia que Ramón Ramos impartió sobre su propia música en el Club Diario Levante de Valencia, en el año 2000. Allí comentó esto sobre la obra y sus circunstancias:

> "Una obrita que dura, no sé si son quince segundos, o por ahí, y además que se titula ***Le papillon d'Isolde***, no sé porqué, no tengo la menor idea [*entre risas*]. No, la margarita no, pero la… *La mariposa de Isolda*. No sé porqué,

> bueno. Parece un poco surrealista. Eh… Dura apenas, pues, quince segundos creo que es."[345]

El sistema compositivo de esta brevísima pieza es de atonalidad libre, estando guiada en todo momento por el uso preferente de las relaciones interválicas de semitono/cromatismo (1ª Aumentada y Disminuida, 2ª menor, 7ª Mayor, 8ª Aumentada y Disminuida, y 9ª menor) y de tritono (4ª Aumentada y 5ª Disminuida), que son empleadas como medio de huída de la tonalidad, y aplicadas tanto horizontalmente en el nivel melódico como verticalmente en la generación de las armonías.

Aunque, al margen de este único precepto compositivo no se establecen sistemas rígidos de construcción apreciables, sí se observa en los tres compases iniciales –coincidiendo con la primera semifrase musical– un interesante planteamiento en el modo en que se va sucediendo la aparición de las notas del total cromático, que se van generando en orden cromático de modo concéntrico ascendente y/o descendentemente desde el inicial Do#-Re de partida, hasta alcanzar el total cromático a excepción del Sol:



[345] Transcripción literal de un fragmento de la conferencia *"Del manual serial al tratado de la expresión estructurada"* impartida por Ramón Ramos sobre su propia música, el 17 de enero de 2000, en el Club Diario Levante. Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000*, de la presente Tesis Doctoral.

En el resto de la pieza no se observan planteamientos constructivos lógicos más allá del precepto interválico apuntado y la propia intuición.
Instrumentalmente destaca el empleo del *glissando*.

Formalmente la miniatura se organiza en un solo periodo compuesto por dos frases musicales de dos semifrases cada una, y sin relación motívica entre ellas:

1ª frase c.1-7= 1ª semifrase c.1-5^{2º} / 2ª semifrase c.5^{3º}-7.

2ª frase c.8-13= 3ª semifrase c.8-11^{1º} / 4ª semifrase c.11^{2º}-13.

4.2.4.10. ***Purple dance (Omaggio)*** ([1996¿?]) [*H.O.* nº 65]:

Lamentablemente la partitura de la obra no ha podido ser localizada por ninguno de los medios disponibles a mi alcance durante el proceso de elaboración de la presente Tesis Doctoral, por lo que no se puede proceder a realizar sobre ella un trabajo analítico. Sin embargo, sí ha podido ser catalogada convenientemente, y su ficha de catálogo puede ser consultada en el *CAPÍTULO 2: CATÁLOGO DE OBRA* de la presente Tesis Doctoral. Queda pues pendiente para futuras investigaciones su localización e incorporación al *Archivo Digital* de partituras de Ramón Ramos, así como su valoración analítica y estética. A este respecto véase el llamamiento realizado en las *III. CONCLUSIONES, 3. Tareas pendientes y perspectivas*, de la presente Tesis Doctoral.

4.2.4.11. ***Rumor de claridades*** (1997) [*H.O.* nº 66]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

Al no poder localizarse la partitura de director de la obra, la partitura general, escrita para orquesta de cuerdas, ha sido reconstruida por el doctorando para la presente Tesis Doctoral a partir de las partichelas sí halladas en el fondo de

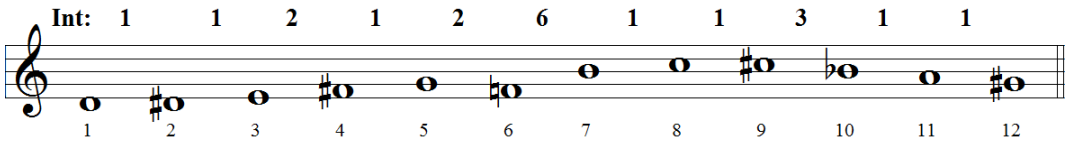
archivo de Ramón Ramos, a partir de la cual se hace posible llevar a cabo el análisis de la obra.

El crítico José Luis Galiana recogía en su crónica periodística la interpretación de la obra en 1998 por el *Collegium Instrumentale*, dirigido por Vicente Balaguer:

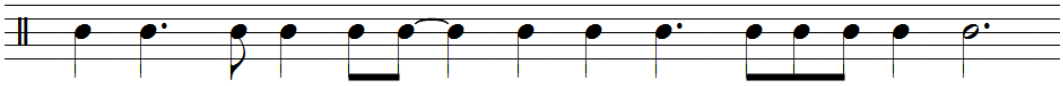
> "Como una bruma, *Rumor de claridades* (1987), del compositor valenciano Ramón Ramos (Alginet, 1954), fue extendiendo sus misteriosas sonoridades por la sala del IVAM/Centre del Carme. Adscrita a la estética serial, la partitura trabaja con igual brillantez e imaginación las texturas homofónicas, que marcan el inicio y el final de la obra, y las contrapuntísticas. Imaginativo fue también el manejo que de los *clusters* realiza Ramos —presente en el concierto y ovacionado por el público." (GALIANA, 2016: 320).

Adviértase que la datación de la obra señalada por Galiana como 1987 es incorrecta, siendo el año correcto de composición el 1997. Se trata este de un error de datación muy común y extendido en toda la bibliografía.

Como apunta el crítico musical, se trata de una obra enmarcada en la estética serial dodecafónica, empleando una serie de doce sonidos ***s*Rum.1**$^{[O](1\text{-}12)}$:



La serie está protagonizada interválicamente por el uso del semitono/cromatismo, y es utilizada en la obra en todas sus posibilidades (original, inversión, retrograda, inversión-retrógrada), además de transportada, superpuestas, segmentada, con posibilidad de mutaciones, verticalizada, etc… conformando la base del discurso de la obra tanto a nivel horizontal melódico como vertical armónico.

La serie y sus derivaciones adquieren tipología temática tomando una rítmica característica, pero sin rigidez:

Esta rítmica, que no es rígida, a su vez será objeto de imitación y variación a lo largo de la obra, encontrándose numerosas referencias: c.58-61, c.66-67, c.73-74, c.113-117 violines I, c.126-133, ….

A nivel armónico, en la obra destaca una sonoridad constante de cluster, fruto de la verticalización de la serie y de sus características interválicas principalmente cromáticas.
En el plano textural destacan las texturas homofónicas, mediante la superposición isorrítmica de series (c.1-9, c.126-135, c.147-167). Esta textura homofónica también se desarrolla de un modo muy importante, ocupando amplios espacios de la obra, en forma de diálogos homofónicos entre dos grupos independientes formados por las cuerdas más graves –violonchelos y contrabajos, o solo contrabajos– y el resto –violines I y II y violas, y en ocasiones junto a violonchelos– (c.10-45, c.57-77, c.78-102, c.103-110, c.135-146). También las texturas contrapuntísticas mediante el desarrollo de cánones e imitaciones (c.48-55, c.111-125).

La estructura formal de la obra de configura en 2 Secciones principales que realizan dos propuestas de desarrollo serial y rítmico, y que a su vez vienen precedidas por una Sección de Introducción, y seguidas por otra Sección de Coda final:

Secciones	**S.1**	**S.2**	**S.3**	**S.4**
Funciones estructurales	**Introducción**	**A**	**B**	**Coda final**
Elementos protagonistas	**Exposición** explícita de la serie ***s*Rum.1** $^{\mathbf{[O](1-12)}}$. Homofonía. Diálogo a dos grupos.	**Desarrollo** de los materiales seriales y rítmicos. Uso destacado del trémolo. c.46-54: Contrapunto. c.58-110 diálogo homofónico a dos grupos.	**Desarrollo** de los materiales seriales y rítmicos. c.111-125: Contrapunto. c.126-146 diálogo homofónico a dos grupos.	**Coda final** temática, basada en los elementos seriales y rítmicos principales de la obra.
Compases	c.1	c.46	c.111	c.147 a Fin

La obra, por su sonoridad brumosamente estática y la suave dureza de sus sonoridades, además de pos su sistema compositivo, se enmarca en una estética Expresionista atonal serial.

4.2.4.12. ***Tétrade*** (1997) [*H.O.* nº 67] (ANÁLISIS DESTACADO):

Esta obra se ha seleccionado especialmente para ilustrar la presente etapa artística a través de su análisis exhaustivo y en profundidad, siguiendo el diseño para los *Análisis destacados* establecido en el anterior apartado *4.1.5. Diseño y herramientas comunes adoptadas para la exposición de los análisis.*

-1º. JUSTIFICACIÓN:

El hecho de que el propio Ramón Ramos se manifestara siempre especialmente satisfecho de su obra ***Tétrade***, hace de ella una partitura de obligatoria referencia. En este sentido, ***Tétrade*** fue una de las obras escogidas, a las que el propio Ramón Ramos hizo especial alusión en la conferencia que el compositor pronunció sobre su propia música el año 2000 en el Club Diario Levante: *"Del manual serial al tratado de la expresión estructurada"*, pronunciándose así el propio compositor sobre la obra:

> "Después hice una cosa que se llama eh… Té… que titulamos ***Tétrade***, que a mí es una obra de las que más me gustan mías –queda mal decirlo, pero…–, es una obra que hay muchísimo… muchísima acción en escena, muchísima. Cada instrumentista tiene no sé si quince o dieciséis instrumentos, con palos de lluvia, con piedras de la playa de Altea, cantos rodados…. Se crea todo un ambiente a partir de… de una obra para cuatro grupos instrumentales."[346]

Otro de los principales motivos que justifican la elección de la obra para su análisis en profundidad radica, como apuntaba el propio compositor en la anterior cita extraída de su conferencia, en lo excepcional de su factura y su orgánico instrumental. Al respecto, el percusionista y director alicantino Josep Vicent –quien encargó y estrenó ***Tétrade***, y figura influyentemente decisiva en esta etapa del compositor–, se pronunció así de efusivo sobre la obra en una entrevista realizada para la presente Tesis Doctoral:

---

[346] 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. Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000*, de la presente Tesis Doctoral.

> "[...] realment, *Tétrade* és brutal, *Tétrade* es espectacular, és una partitura molt... amb un concepte... molt de multi-partitura, o de multi-grups, [...]."[347]

La obra está escrita sobre una concepción de multi-grupos, para cuatro diferentes agrupaciones de 4 o 5 músicos, que además se espacializan por la sala o lugar de concierto. También hace la obra interesante la inclusión de una parte inicial para cinta de audio, empleo muy excepcional, único en el corpus camerístico del autor. Asimismo, ***Tétrade*** es una obra ambiciosa en su dimensión, con una duración aproximada de 22 minutos y una partitura de alrededor de 100 páginas.

Además de por lo extraordinario de su plantilla instrumental y su factura, del mismo modo que la obra fue especialmente aludida por el propio compositor en su conferencia, se selecciona aquí por ser representativa del período artístico del compositor y para que su análisis en profundidad arroje una valiosa luz sobre los procedimientos compositivos y la postura estética adoptada por el autor en su etapa vital y compositiva de *Madurez y consagración: 1. Alicante (1990-1997)*. Además, ***Tétrade*** es significativa por suponer la obra que cierra esta etapa, marcada por la búsqueda de nuevos caminos expresivos y de un cambio estilístico, iniciado desde obras anteriores, principalmente en su obra ***El Tumbao*** (1993) [*H.O.* nº 59], favorecido por su contacto en Alicante con el percusionista y director Josep Vicent, cuya relación fraguó en el impulso de varias obras del compositor durante este período vital y artístico.

-2º. CONTORNOS de ***TÉTRADE***:

2.1. La obra y su contexto vital:

La obra está datada el 1 de julio de 1997, se encuadra en su etapa artística *Madurez y consagración: 1. Alicante (1990-1997)*, y surge en el marco de amistad y colaboración que durante esta época mantiene el compositor con el percusionista y director Josep Vicent, quien, como ya se ha apuntado, impulsó con interés la composición de varias obras de Ramón Ramos durante este período.

---

[347] Transcripción literal de un fragmento de la entrevista realizada a Josep Vicent con motivo de la presente Tesis Doctoral, vía telefónica, el 29 de agosto de 2013.

Sobre las obra y sus circunstancias vitales pueden consultarse más detalles a través de los datos pertinentemente recogidos para la presente Tesis Doctoral en la biografía del autor, en el Capítulo 1, y en la ficha de la obra del catálogo, en el Capítulo 2.

2.2. Temática de la obra:

Como se recoge en las notas al programa del concierto monográfico que se dedicó a Ramón Ramos –ofrecido por el *Grup Instrumental de València* en el Jardín Botánico, el 14 de septiembre de 2001, en el marco de la *I Bienal de las Artes en Valencia "Líneas de fuga" (Poéticas de la perplejidad)*–, la temática de la obra está cargada de simbolismo en torno al número 4:

> "La obra está basada fundamentalmente en el número cuatro: éste es el símbolo de la tierra, de la espacialidad terrestre, de lo situacional, de los límites extremos naturales, de la totalidad mínima y de la organización racional. Cuatro es el cuadrado y el cubo, la cruz de las estaciones y los puntos cardinales. Según el modelo de periodo cuaternario, se realizan muchas formas naturales y espirituales. Es el número de las relaciones tangibles y de los elementos. La ordenación cuaternaria de los elementos corresponde al concepto de solidez del cuatro y las leyes derivadas de él, tantas veces expresado en el simbolismo. Tierra (sólido), agua (líquido), aire (gas), fuego (temperatura que motiva las transformaciones de la materia): *Tétrade.*" (BIENAL, 2001: [s.p.])

-3º. PARTITURA de ***TÉTRADE***:

3.1. **Pre-composición** - Planteamiento y materiales:

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

3.1.1 Instrumentación:

La obra está escrita para multi-grupos, concretamente para cuatro grupos instrumentales que serán espacializados en la sala o lugar de concierto.

Los grupos están compuestos por 3 o 4 vientos que se configuran en torno a distintas familias instrumentales (viento madera y viento metal), y cuentan

siempre con un percusionista. Nótese que los grupos formados por instrumentos de viento metal, de mayor potencia, tienen un miembro menos –tres metales–, mientras que los formados por instrumentos de viento madera, de menor potencia respecto a los anteriores, tienen un miembro más –cuatro maderas–. Esto se configura para que, en la espacialización de los grupos por la sala o el lugar de concierto, no se perciban descompensados en su intensidad sonora.
En cuanto a la espacialización, ésta no se concreta específicamente en las notas de la partitura, dejando libertad al director para disponer los grupos en función de la lógica musical y de las características espaciales y acústicas del auditorio o lugar de interpretación de la obra.

En el conceptualismo o simbolismo de la obra –ya explicado en el anterior apartado sobre la temática–, cada grupo instrumental está asociado tímbricamente a uno de los cuatro elementos de la naturaleza: el Grupo 1 al Aire, el Grupo 2 al Fuego, el Grupo 3 al Agua y el Grupo 4 a la Tierra. Respondiendo a esto, los instrumentistas de viento, además, hacen uso de instrumentos adicionales de pequeña percusión, para llevar a cabo ciertos efectos sonoros que estén íntimamente relacionados con el elemento simbólico asignado a cada grupo: con el Aire, el Fuego, el Agua o la Tierra, en lo que he denominado como "tímbricas elementales". Véase detallado todo a continuación:

-Grupo 1: [*Aire*] (5 miembros)

4 maderas de bisel y doble lengüeta:

Piccolo + percusiones: caña o madera fina soplada (efecto de aire: tímbrica elemental), triángulo, voz, copa de cristal.

Flauta + percusiones: sólo embocadura (efecto de aire: tímbrica elemental), voz.

Oboe + percusiones: silbando (efecto de aire: tímbrica elemental), cortina de cristal, voz, copa de cristal.

Contrafagot y fagot + percusiones: caña o madera fina soplada (efecto de aire: tímbrica elemental), triángulo, voz, copa de cristal.

1 percusionista: bombo, tam-tam, set-up de parches (2 bongos, 2 congas, 2 tom-toms, bombo), thunder, gong de ópera chino, marimba, timbal, simantra de madera, palo de lluvia, sixen.

-Grupo 2: [*Fuego*] (4 miembros)

3 metales:

Trompa, + percusiones: papel celofán arrugado (efecto de crepitar fuego: tímbrica elemental), voz, copa de cristal.

Trompeta (Do), + percusiones: kalimba grave, cortina de metal, voz, copa de cristal.

Tuba, + percusiones: papel celofán o cartulina arrugado (efecto de crepitar fuego: tímbrica elemental), triángulo, voz, copa de cristal.

1 percusionista: timbal, tam-tam, bombo, set-up de parches (2 bongos, 2 congas, 2 tom-toms, bombo), thunder, gong de ópera chino, vibráfono, simantra de madera, palo de lluvia.

-Grupo 3: [*Agua*] (5 miembros)

4 maderas de lengüeta simple:

I clarinete bajo, + percusiones: agua en recipientes (efecto de agua: tímbrica elemental), voz, copa de cristal.

II clarinete bajo, + percusiones: watherphon (efecto de agua: tímbrica elemental), cortina de conchas, voz, copa de cristal.

III clarinete bajo, + percusiones: rainmaker [palo de lluvia] (efecto de agua: tímbrica elemental), triángulo, voz, thunder, copa de cristal.

IV clarinete bajo, + percusiones: agua en recipientes (efecto de agua: tímbrica elemental), cortina de metal, voz, thunder, copa de cristal.

1 percusionista: timbal, tam-tam, bombo, set-up de parches (2 bongos, 2 congas, 2 tom-toms, bombo), thunder, gong de ópera chino, vibráfono, simantra de madera, palo de lluvia.

-Grupo 4: [*Tierra*] (4 miembros)

3 metales:

Trompa, + percusiones: 2 piedras grandes entrechocadas (efecto de tierra: tímbrica elemental), triángulo, voz, copa de cristal.

Trompeta (Do), + percusiones: 2 temple-blocks graves (efecto de tierra: tímbrica elemental), cortina de cristal, voz, copa de cristal.

Trombón, + percusiones: 2 piedras grandes entrechocadas (efecto de tierra: tímbrica elemental), voz, copa de cristal.

1 percusionista: bombo, tam-tam, set-up de parches (2 bongos, 2 congas, 2 tom-toms, bombo), thunder, gong de ópera chino, marimba, timbal, simantra de madera, palo de lluvia, sixen.

Además de los cuatro grupos instrumentales, hay que añadir el uso de la electrónica, mediante la reproducción de una grabación "del sonido de las olas del mar"[348] durante la parte inicial de la obra.

La formación ofrece al compositor una suma de cuatro pequeñas masas sonoras individuales, tímbricamente compactas, además de equilibradas entre sí, configuradas especialmente para ser espacializadas y para que el oyente, desde su percepción centrada, pueda discriminarlas favoreciendo los efectos de contrastes en la envolvente sonora, sin que los grupos lleguen a mezclarse del todo entre sí, manteniendo su identidad. Además, la riqueza tímbrica entre los grupos, su mixtura, unido a los efectos de sonido adicionales en los vientos y el importante

[348] Transcripción literal de la leyenda escrita en la partitura de Tétrade, en el pié de la página 0.

despliegue instrumental en las percusiones, ofrecen al autor grandes posibilidades sonoras y dinámicas.

La composición instrumental, en su planteamiento de multi-grupos espacializados, refleja la influencia de obras como *Gruppen* del compositor alemán Karlheinz Stockhausen (1928-2007) compuesta entre 1955-57 para tres orquestas, considerada una de las obras más trascendentes de la segunda mitad del Siglo XX; o *Persephassa* del compositor griego-francés Iannis Xenakis (1922-2001) compuesta en 1969 para seis percusionistas distribuidos alrededor de la audiencia.

3.1.2. Materiales precompositivos:

-Tímbricas elementales:

En relación al simbolismo de la obra y su plasmación en la instrumentación –ya explicado en los anteriores apartados sobre la temática y la instrumentación–, la tímbrica se convierte en un parámetro precompositivo programado, devenido, primero, con la asociación de los diferentes elementos a los diferentes grupos, y segundo, con la mímesis tímbrica instrumental a los elementos, a través de los efectos sonoros de pequeña percusión detallados ya en la relación de instrumentos del apartado anterior. Este material precompositivo tímbrico lo he denominado, para hacerle referencia en el análisis, como **tímbricas elementales**.

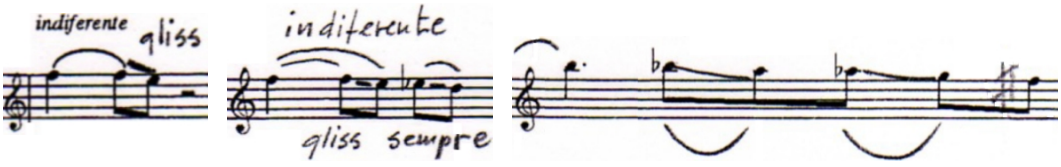
-Interválica y rítmica. Recursos y motivos derivados:

Como intervalos armónicos y melódicos básicos, se le concede una especial atención al **tritono** y al **semitono/cromatismo**, ambos empleados con una especial predisposición y un evidente trato de favor en la construcción del discurso musical. Estos elementos interválicos básicos dan origen tanto a motivos temáticos como a recursos compositivos.

Por un lado, como motivo melódico, surge la siguiente célula que aparecerá en diversos momentos de la obra:

- **Motivo "*indiferente*"** (***i'***), y sus dos dilataciones (***i''*** y ***i'''***), basados en el semitono/cromatismo:

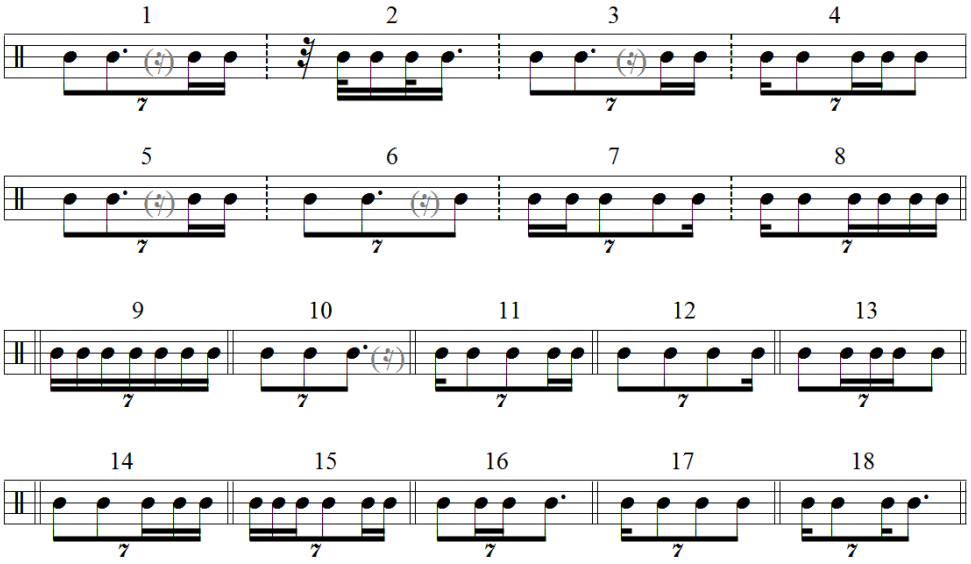
simple (***i'***): doble (***i''***): triple (***i'''***):



Y por otro lado, como recurso compositivo, surgen dos hexacordos cromáticos que se presentan superpuestos al tritono, y que serán empleados en numerosos momentos de la pieza. A ellos me referiré como "**hexacordos-tritono**" (**H-t.**):

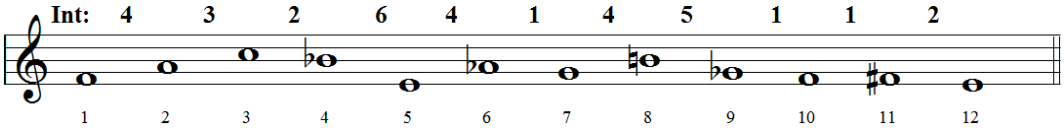
nº:	*1*	*2*	*3*	*4*	*5*	*6*	
Hexacordo-tritono 1=	**Mi**	**Fa**	**Fa#**	**Sol**	**Sol#**	**La**	Tritonos
Hexacordo-tritono 2=	**Sib**	**Si**	**Do**	**Do#**	**Re**	**Mib**	
	cromatismos						

Como célula rítmica básica, el **septillo de semicorcheas** –equivalente a un tiempo– y cualquiera de sus posibles variaciones rítmicas, también son elementos predispuestos a un uso notable en la obra, y dan origen a un complejo de motivos rítmicos basados en el septillo de semicorcheas que aparecen recurrentemente en la pieza en forma de sucesiones establecidas como temas, o como componentes individuales aislados:

- Del siguiente complejo rítmico, los componentes 1 a 4 establecen una sucesión de ritmos que forman un **tema rítmico principal**. Este tema, en ocasiones se ve completado y ampliado por los siguientes componentes, de 5 a 8. El resto de componentes del complejo son de habitual aparición, pero sin orden concreto establecido. Para hacerle debida referencia en el análisis, denomino a este complejo de 18 componentes rítmicos básicos en su conjunto como **complejo rítmico**, especificándose en el paréntesis los componentes utilizados: ***co*Rit$^{(1\text{-}18)}$**.

-Serie de nueve alturas:

La siguiente serie aparece, aunque tímidamente, en varios momentos puntuales de la obra. A esta la denomino **serie N**. Véase a continuación acompañada de su interválica en base 6, y con sus componentes numerados para su referencia:

-Serie **N**: (***s*N.1**$^{\mathbf{[O](1\text{-}12)}}$)[349]:



La serie **N** no es una serie dodecafónica al uso, ya que, aunque está constituida por 12 notas, tan sólo las nueve primeras (1-9) son diferentes. Faltan para completar la dodecafonía las notas Do#, Re y Mib, que no aparecen. Y las tres últimas notas de la serie (10-12) son la repetición de las notas 1 (Fa), 9 (Fa#/Solb) y 5 (Mi), que precisamente son la primera, la última y la central del fragmento inicial (1-9) de notas no repetidas.

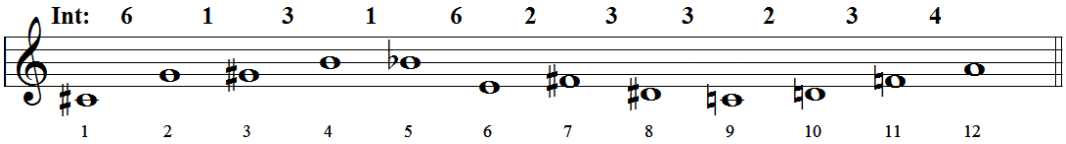
-Cuatro series dodecafónicas elementales:

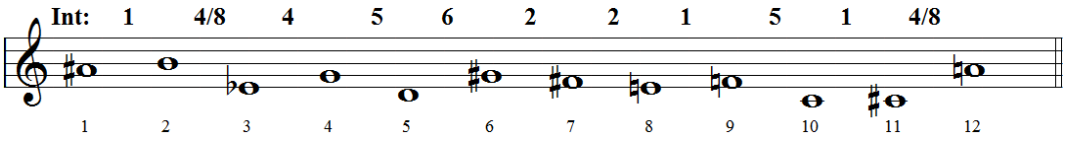
El material precompositivo más importante de la obra lo constituyen cuatro series dodecafónicas. Estas, motivado por la fuerte carga simbólica de la obra, están construidas para que cada una de ellas represente a cada uno de los cuatro

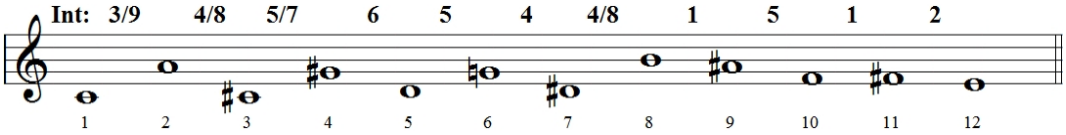
[349] Véase configuración de la reseña abreviada, descrita en el Capítulo 4, apartado *4.1.5. Diseño y herramientas comunes adoptadas para la exposición de los análisis.*

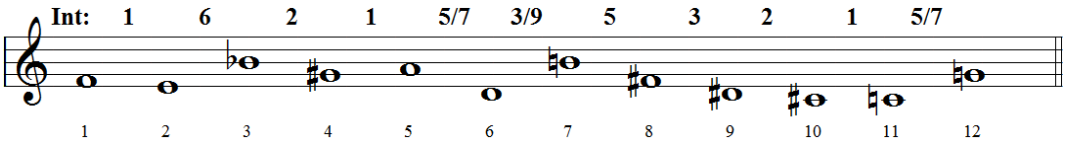
elementos simbólicos de la obra. De ahí su denominación como "**series elementales**" Aire (***s*Ai.**), Fuego (***s*Fu.**), Agua (***s*Ag.**) y Tierra (***s*Ti.**).

Véanse las cuatro series dodecafónicas originales, acompañadas de su interválica en base 6, y con sus componentes numerados para su referencia:

-Aire (***s*Ai.1**$^{[O](1\text{-}12)}$):

-Fuego (***s*Fu.1**$^{[O](1\text{-}12)}$):



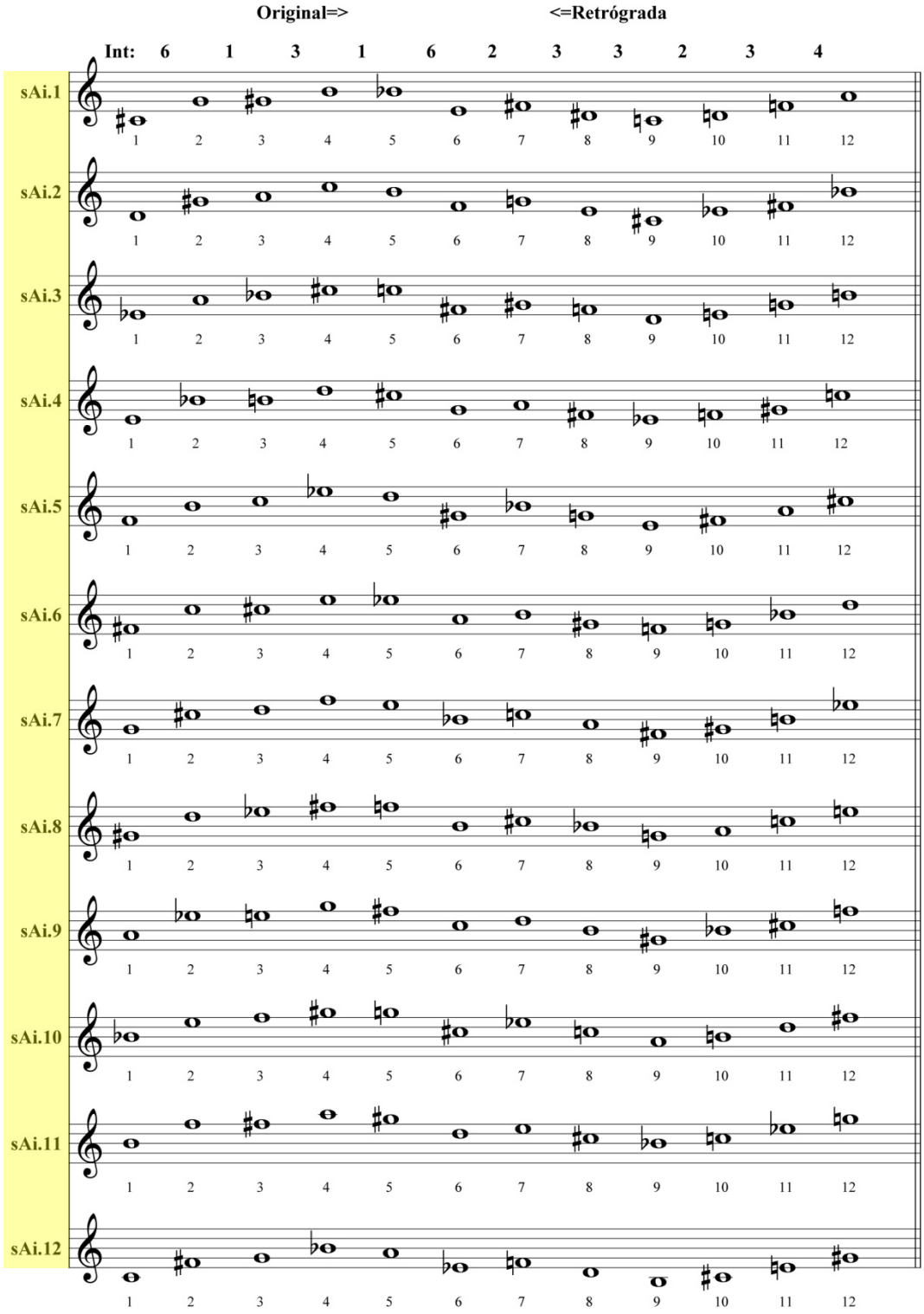
-Agua (***s*Ag.1**$^{[O](1\text{-}12)}$):

-Tierra (***s*Ti.1**$^{[O](1\text{-}12)}$):



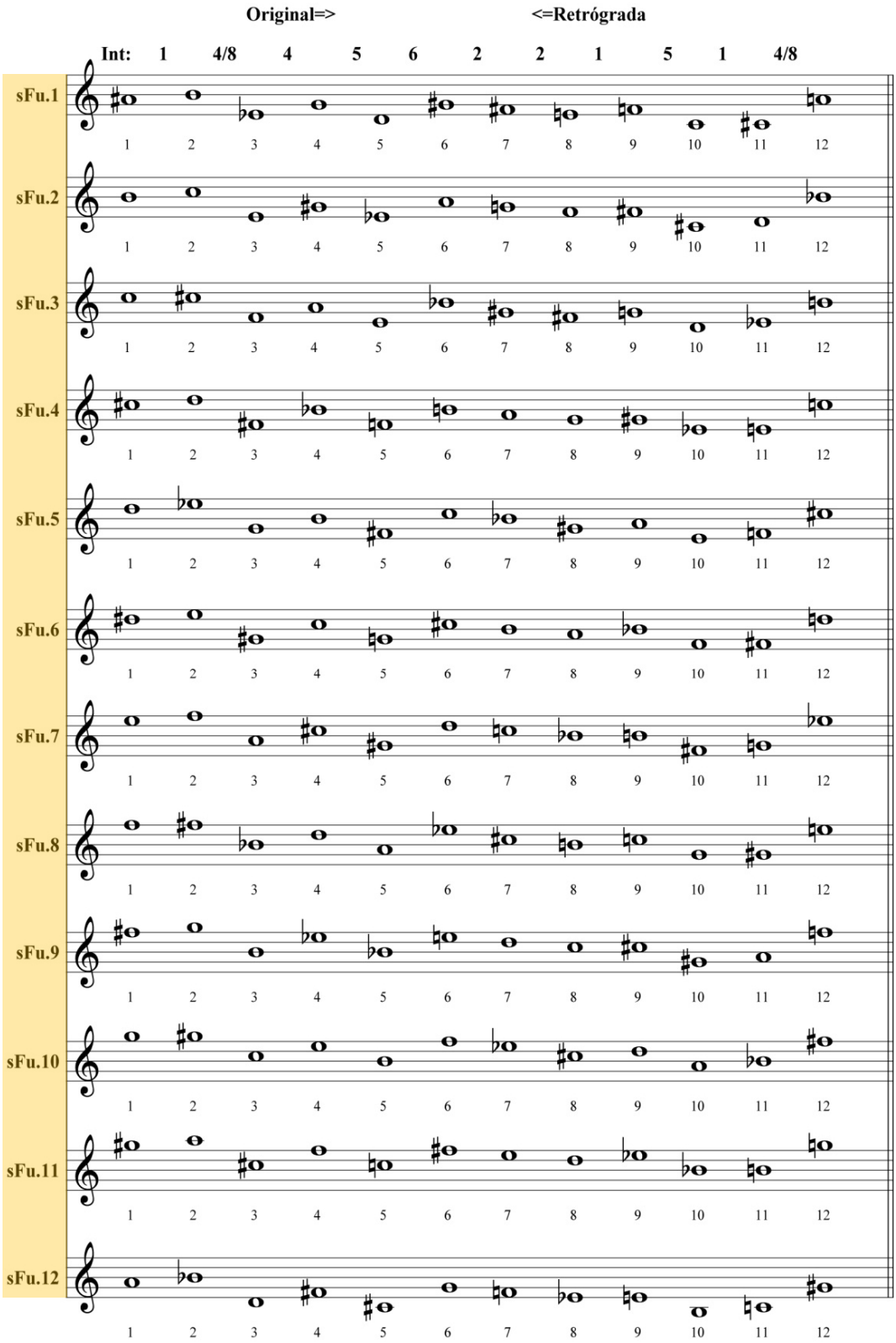
Las series, como veremos en la realización de la obra, se emplean de cualquier manera posible: sin transportar o transportadas a cualquier altura del complejo serial, en su estado Original o en su Retrogradación –la Inversión y la Inversión-Retrógrada no son empleadas en la obra–, completas o incompletas, fragmentadas, mediante tratamientos horizontales-melódicos o en verticalizaciones formando agregados armónicos.

Sus complejos seriales completos pueden verse a continuación:

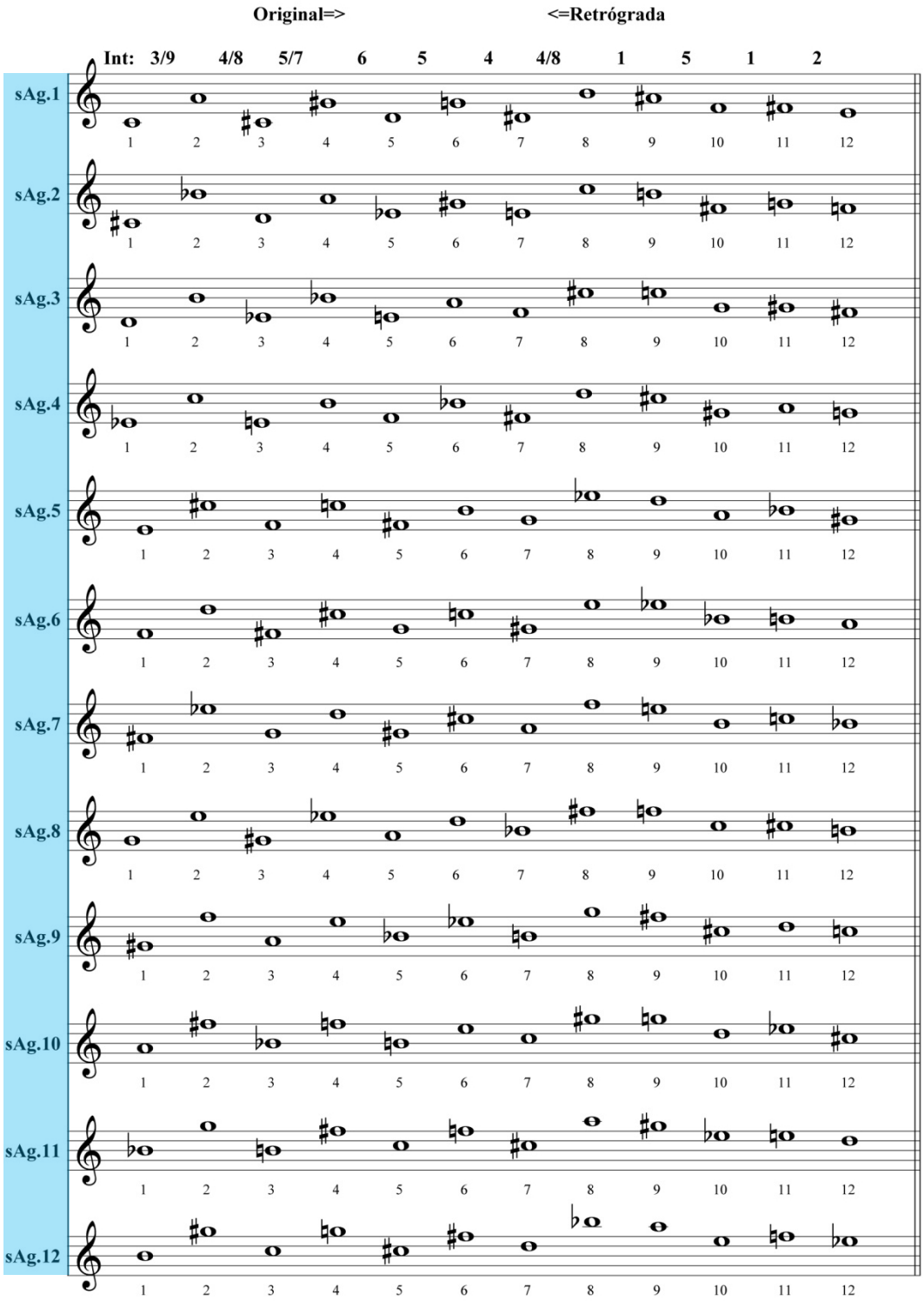
***Tétrade*. Series elementales**: Serie *Aire* (**sAi.**). Complejo serial:



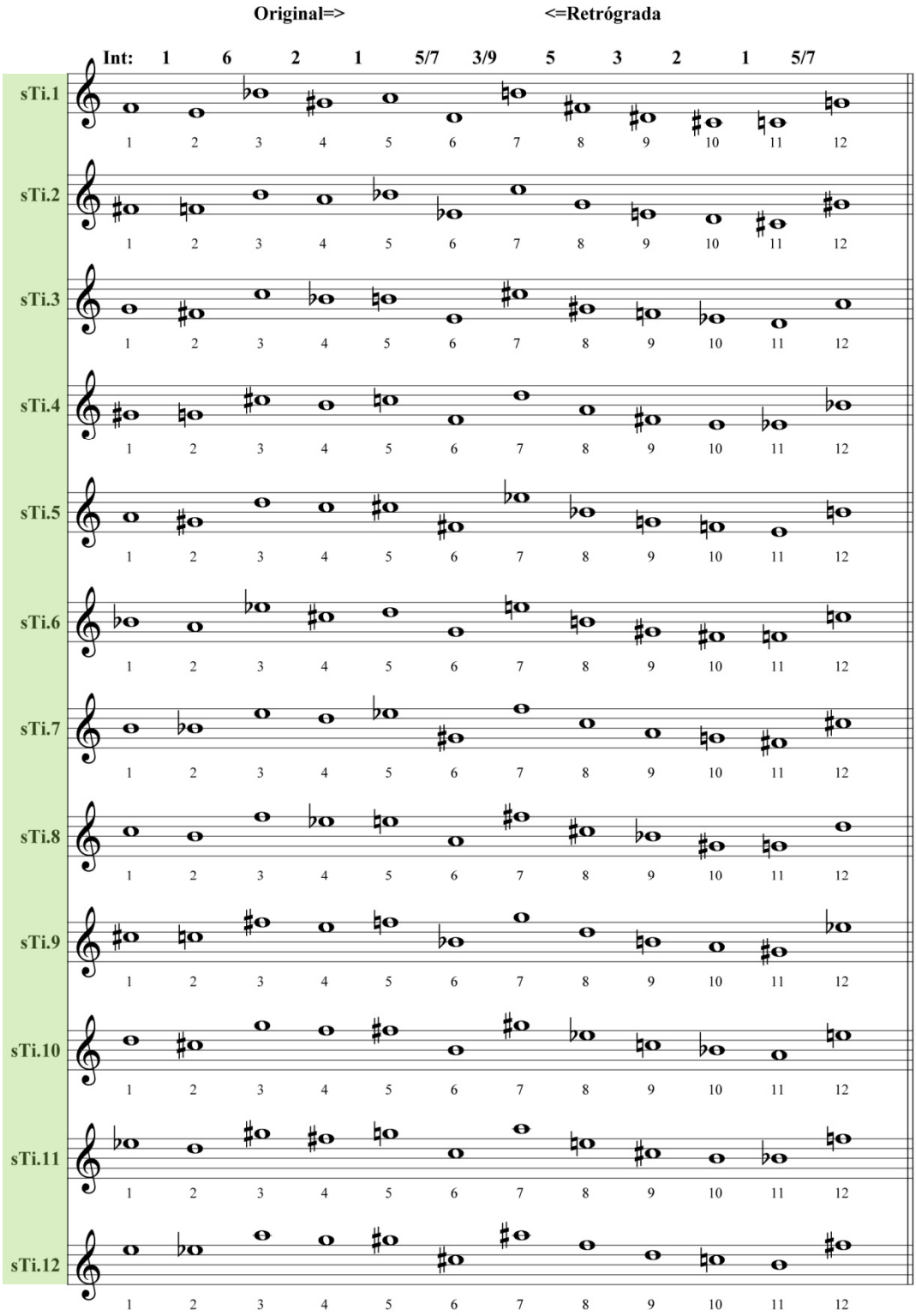
Tétrade*. Series elementales**: Serie *Fuego* (s*Fu.**). Complejo serial:



Tétrade*. Series elementales**: Serie *Agua* (s*Ag.**). Complejo serial:



Tétrade*. Series elementales**: Serie *Tierra* (s*Ti.**). Complejo serial:

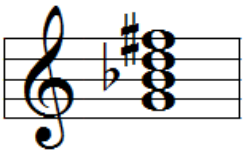


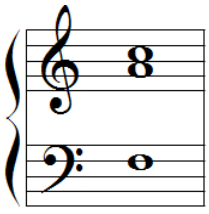
-Cuatro acordes elementales:

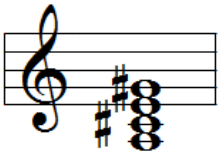
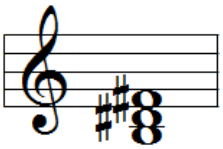
Como material armónico pre-compositivo –totalmente independiente de las Series–, se construyen cuatro entidades armónicas, cuatro acordes que también simbolizan a cada uno de los cuatro elementos. De ahí también su denominación como "**acordes elementales**" Aire (***ac*Ai.**), Fuego (***ac*Fu.**), Agua (***ac*Ag.**) y Tierra (***ac*Ti.**).

El empleo de cada uno de estos acordes se liga inseparablemente al elemento y por ello al grupo instrumental asociado, apareciendo siempre en su grupo instrumental correspondiente, nunca fuera de él.

Estas cuatro entidades armónicas se originan al transfigurar los cuatro elementos (Aire, Fuego, Agua y Tierra) en acordes formados por terceras, mediante el establecimiento de vínculos miméticos –siempre subjetivos– entre los cuatro términos que designan los cuatro elementos y las notas/acordes musicales resultantes. De este modo:

-**Aire** (***ac*Ai.**)= **Sol m**$^{+7}$: Transfigurado a través de la onomatopeya del sonido del aire (*ssss…*), que musicalmente se convierte en la nota Sol, sobre la que se forma un acorde cuatríada –al estar formado el Grupo 1 por 4 instrumentos de viento– de séptima diatónica de Sol menor, con séptima mayor (Sol, Sib, Re, Fa#).

-**Fuego** (***ac*Fu.**)= **Fa M**: Transfigurado a través de la inicial del término (F), que musicalmente se convierte, según la nomenclatura alfabética alemana, en un Fa, sobre el que se construye un acorde tríada –al estar formado el Grupo 2 por 3 instrumentos de viento– de Fa mayor (Fa, La, Do).



-**Agua** (***ac*Ag.**)= **La M**$^{+7}$: Transfigurado también a través de la inicial del término (A), que musicalmente se convierte, según la nomenclatura alfabética alemana, en un La, sobre el que se construye un acorde cuatríada –al estar formado el Grupo 3 por 4 instrumentos de viento– de séptima diatónica de La Mayor, con séptima mayor (La, Do#, Mi, Sol#).

-**Tierra** (***ac*Ti.**)= **Si M**: Transfigurado a través de la mímesis del término *Tierra*, del que se toman sus vocales –*i*, *e*, *a*– para convertirlas en las notas de un acorde tríada de Si Mayor (Si, Re#, Fa#), al estar formado el Grupo 4 por 3 instrumentos de viento.

Además, los cuatro acordes elementales terminan concretando su composición para que al simultanearlos den como resultado un agregado armónico dodecafónico completo (con la repetición del Fa# y el La).

-Secuencias y proporciones numéricas:

Otro recurso precompositivo programado son las secuencias numéricas:

La siguiente **secuencia numérica** (***s*$^{(n)}$**) aparece puntualmente en varios momentos de la obra, en la percusión, traducida al número de valores rítmicos por un tiempo:

	1	*2*	*3*	*4*	*5*	*6*	*7*	*8*	*9*	*10*	*11*
***s*$^{(n)}$=**	**16**	**10**	**14**	**13**	**6**	**13**	**7**	**9**	**11**	**15**	**12**

Mucha más presencia tendrá la **secuencia de Fibonacci** (***s*Fib.**), que estará muy presente en la organización estructural y en la disposición de eventos musicales durante toda la obra:

	0	*1*	*2*	*3*	*4*	*5*	*6*	*7*	*8*	*9*	*10*	*11*	*12*	*13*	*…*
***s*Fib.=**	**0**	**1**	**1**	**2**	**3**	**5**	**8**	**13**	**21**	**34**	**55**	**89**	**144**	**233**	**…**

Y también el empleo de la proporción y la **sección Áurea** (***s*Áur.**), muy presente en la definición de las dimensiones de las distintas estructuras, y en la distribución de puntos de articulación musical en el transcurso de toda la obra.

3.2. **Composición** - Estructura formal y realización:

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

3.2.1. 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 utilizados:

Estructuración formal de: ***Tétrade*** (1997) [*H.O.* nº 67]

Nº c.	Secciones	Tramos (±55c.)	Fases (±21c. ó ±34c.)	Bloques	Divisiones
0	**1**(143c.) Introducción, exposición de materiales y su desarrollo.				
		1(33c.) Introducción.			
			1(0c.) Preludio "Marino". Electrónica-cinta. Recepción del público en el auditorio.		
1			**2**(33c.) Base en perc. y efectos sonoros elementales.		
				1(12c.) Base en percusión. Tritono.	
13				**2**(21c.) Vientos: tímbricas elementales.	**1**(7c.) Quintillos en timbales (c.**13**). ***s*Fib.** al compás.
20					**2**(14c.) ***s*Fib.** al tiempo. Quintillos en timbales (c.**21**).
34		**2**(**55**c.) Presentación de materiales: Motivo "*indiferente*" (***i'*** y ***i''***), serie **N**, series **Ai.** y **Ag.**, hexacordos-tritono. Quintillos en timbales (c.**34**).			
			3(32c.) ***i'*** y ***i''***. ***s*N.**. ***s*Ai.** y ***s*Ag.**.		
				3(21c.) ***i'*** y ***s*N.**.	**3**(8c.) c.35: ***s*Fib.** al compás.
42					**4**(13c.) ***s*Fib.** al tiempo.
553º				**4**(11c.) ***i''***. ***s*N.**. ***s*Ai.** y ***s*Ag.**. Quintillos en perc. (c.**55**).	**5**(6c.) ***s*Fib.** al tiempo.
61					**6**(5c.) ***s*Fib.** al tiempo.
66			**4**(23c.) Hexacordos-tritono. Inicio Set-ups perc..		
				5(9c.) **H-t.**. Set-ups.	**7**(5c.) Hexacordos-tritono.

71					**8**(4c.) Hexacordos-tritono.
75				**6**(8c.) **H-t.** y pedal.	**9**(4c.) Hexacordos-tritono y pedal.
79					**10**(4c.) Hexacordos-tritono y pedal.
83				**7**(6c.) **H-t.** y ***co*Rit.**.	**11**(4c.) Hexacordos-tritono verticalizados= acorde dodecafónico.
87					**12**(2c.) **H-t.**. Cierre melodía hexátona. ***co*Rit**(11, 15, 17).
89		**3**(55c.) Desarrollo de los materiales y presentación de nuevos.			
			5(22c.) Desarrollo de materiales previos: Series, hexacordos-tritono. Presentación y desarrollo del complejo rítmico.		
				8(4c.) Transición-introducción	**13**(2c.) Hexacordos-tritono verticalizados= acorde dodecafónico. Presentación tema rítmico principal= ***co*Rit**(1-8).
91					**14**(2c.) Series ***s*Ai.** y ***s*Fu.** verticalizadas. Primera modulación de *tempo*.
93				**9**(10c.) Discurso.	**15**(3c.) Introducción en percusión. ***co*Rit**.
96					**16**(7c.) Series verticalizadas. Cromatismo, tritono. ***co*Rit**. Canon. Discursos superpuestos.
103				**10**(5c.) Discurso reducido.	**17**(2c.) Introducción en percusión. ***co*Rit**.
105					**18**(3c.) Hexacordos-tritono. Verticalización de **H-t.**= acorde dodecafónico. Cierre melodía hexátona.
108				**11**(3c.) Discurso más reducido.	**19**(1c.) Introducción en percusión. ***co*Rit**.
109					**20**(2c.) Hexacordos-tritono. Verticalización de **H-t.**= acorde dodecafónico.
111			**6**(33c.) Microestructura compleja basada en ***s*Fib.**. Desarrollo de materiales previos: Series, ***co*Rit.**, motivo "*indiferente*". Presentación: Acordes elementales.		
				12(~16c.) Desarrollo de materiales previos.	**21**(2c.) Introducción en percusión. ***co*Rit**.

113					**22**$^{(\sim 11c.)}$ Canon por Grupos sobre series elementales. ***co*Rit**..
118					**23**$^{(\sim 9c.)}$ Canon por Grupos sobre series elementales. ***co*Rit**..
123				**13**$^{(\sim 21c.)}$ Desarrollo de materiales y presentación de nuevos.	**24**$^{(\sim 8c.)}$ Presentación de los acordes elementales. Cánones en percusión sobre series elementales.
129					**25**$^{(\sim 12c.)}$ Fusión de ***i'*** con acordes elementales. Cánones en percusión sobre series elementales.
141					**26**$^{(3c.)}$ Coda de la Sección. Fusión de ***i''*** con acordes elementales. Series elementales. Acorde dodecafónico final (clusters).
144	**2**$^{(56c.)}$ Tras pausa de 3". Contraste y desarrollo.				
		4$^{(56c.)}$ Presentación de nuevos materiales contrastantes. Desarrollo y manipulación de materiales previos.			
			7$^{(33c.)}$ Materiales nuevos y previos.		
				14$^{(12c.)}$ Presentación materiales nuevos.	**27**$^{(7c.)}$ Introducción: Pirámide y Tritonos en percusión.
151					**28**$^{(5c.)}$ Clusters, bilocación rítmico-armónica, acordes elementales, tritonos.
156				**15**$^{(12c.)}$ Estructuración simétrica con pirámides.	**29**$^{(3c.)}$ Abre pirámide 1ª. Series elementales verticalizadas.
159					**30**$^{(6c.)}$ Abre pirámide 2ª. Series elementales verticalizadas. Eje de simetría. Cierra pirámide 2ª.
165					**31**$^{(3c.)}$ Series elementales verticalizadas. Cierra pirámide 1ª.
168				**16**$^{(9c.)}$ Hexacordos-tritono.	**32**$^{(3c.)}$ Hexacordos-tritono.
171					**33**$^{(3c.)}$ Percusión: Pirámide, tritonos.

174					**34**(3c.) Hexacordos-tritono. ***co*Rit**.. Bilocación.
177			**8**(23c.) Desarrollos melódicos.		
				17(16c.) Desarrollos melódicos a solo.	**35**(3c.) Introducción: Pirámide y Tritonos en percusión. Vientos: pequeña percusión.
180					**36**(4c.) G1 flauta a solo. ***s*Ai.**, tritono, cromatismo.
184					**37**(3c.) G4 trombón a solo. ***s*Ai.**, tritono, cromatismo.
187					**38**(2c.) G2 trompa a solo. ***s*Fu.**, tritono, cromatismo.
189					**39**(4c.) G3 clarinete bajo I a solo. ***s*Ai.**, tritono, cromatismo.
193				**18**(7c.) Cierre.	**40**(4c.) Solistas: series superpuestas paralelas.
197					**41**(3c.) Cierre: bilocación, motivo "*indiferente*" (***i'''***).
200	**3**(115c.) Tras pausa de 3". Reexposiciones y desarrollos. Conclusión.				
		5(58c.) Reexposiciones y desarrollos.			
			9(22c.) Reexposiciones-desarrollos.		
				19(10c.) Presentación Secuencia numérica (***s*(n)**) y reexposiciones.	**42**(3c.) Introducción en percusión: Secuencia numérica (***s*(n)**).
anac. 203					**43**(4c.) Percusión: Secuencia numérica (***s*(n)**). Vientos: **Reexposición D.22**: series elementales. Cromatismo, Tritono.
207					**44**(3c.) Acordes elementales: ídem **D.24** y desarrollo. Cromatismo, Tritono.
210				**20**(12c.) Reexposiciones y desarrollos.	**45**(4c.) Vientos: **Reexposición D.28**: acordes por clusters, y desarrollo con cromatismo y Tritono.
214					**46**(3c.) Vientos y percusión: **Reexposición** de **D.16** sintetizada y variada, a partir de los acordes por clusters.

217					**47**$^{(5c.)}$ Vientos: melodía homofónica a partir de los acordes por clusters, cromatismo y Tritono. Percusión: Secuencia numérica (***s*$^{(n)}$**) y ***co*Rit**..
222			**10**$^{(36c.)}$ Reexposiciones literales, desarrollos y nuevo elemento: *parlato*.		
				21$^{(10c.)}$ Reexposiciones literales.	**48**$^{(3c.)}$ **Reexposición literal** de **D.15**.
225					**49**$^{(7c.)}$ **Reexposición literal** de **D.16**.
232				**22**$^{(17c.)}$ Desarrollos sobre las series elementales.	**50**$^{(5c.)}$ Series elementales verticalizadas. Cánones.
237					**51**$^{(4c.)}$ Series elementales superpuestas. Bilocación.
241					**52**$^{(8c.)}$ Series elementales superpuestas. Pirámides.
249^{2º}				**23**$^{(9c.)}$ Aspectos no comunes.	**53**$^{(4c.)}$ Cromatismo homofónico.
253					**54**$^{(4c.)}$ Acordes *pesante* por clusters: ***s*Fib.**. *Parlatos*.
258		**6**$^{(57c.)}$ Conclusión. Tempo inicial y vuelta al principio / Coda final.			
			11$^{(34c.)}$ Reexposición del inicio. Desarrollos seriales.		
				24$^{(19c.)}$ Reexposición del inicio: 1ª parte.	**55**$^{(4c.)}$ Introducción en percusión: series elementales. Cánones.
262					**56**$^{(7c.)}$ Vientos: **Reexposición** de **D.1**. ***s*Fib.** al compás. Percusión: series elementales. Canon. Cromatismo y Tritono.
269					**57**$^{(8c.)}$ Vientos: **Reexposición** de **D.2**. ***s*Fib.** al tiempo. Percusión: series elementales en engranaje. Cromatismo y Tritono. ***co*Rit**$^{(1-4)}$**.**
277				**25**$^{(15c.)}$ Reexposición del inicio: 2ª parte.	**58**$^{(11c.)}$ **Reexposición** del fin de **D.2** y **reexposición** de **D.3**: Copas, ***s*Fib.** al compás.

288					**59**$^{(4c.)}$ **Reexposición** parcial de **D.4**: Copas, ***s*Fib.** aplicada al tiempo, libre.
292			**12**$^{(23c.)}$ Coda final en difuminación.		
				26$^{(12c.)}$ Difuminación final: 1ª parte.	**60**$^{(8c.)}$ Vientos atmósfera copas. Percusión: cánones timbales, bombos.
300					**61**$^{(4c.)}$ Vientos atmósfera copas. Percusión: isorrítmica timbales, bombos.
304				**27**$^{(11c.)}$ Difuminación final: 2ª parte.	**62**$^{(3c.)}$ Vientos atmósfera copas. Percusión: cánones timbales, bombos.
307					**63**$^{(4c.)}$ Vientos atmósfera copas. Percusión: isorrítmica. Resonante, tam-tam.
311-Fin					**64**$^{(4c.)}$ Cierre. Vientos atmósfera copas. Percusión resonancias. Extinción.

El planteamiento formal de ***Tétrade***, por un lado, aunque sin pretender ser en ningún caso el planteamiento dominante, toma algunas características de los esquemas clásicos por el sentido funcional que adoptan algunas de sus fragmentaciones, en las que se aprecian intenciones a modo de introducción, exposición o presentación, desarrollos, reexposiciones, coda, etc…. Y por otro lado, la organización y las dimensiones de la obra responden a planteamientos estructurales más actuales, basados fundamentalmente en la secuencia de Fibonacci (señalados en rojo en la tabla) y la proporción Áurea. De este modo, la obra conjuga perfectamente en su planteamiento formal, tradición y actualidad.

Como se aprecia en la tabla estructural, la macro-forma de la obra responde a una forma Ternaria. Sus tres secciones principales se encuentran divididas explícitamente y con toda intención por dos calderones de tres segundos de pausa situados al final de los compases 143 y 199, y que suponen la articulación divisiva más clara y contundente en la estructuración formal de la obra.

En su visión tradicional, estas tres Secciones principales presentan características clásicas a nivel funcional. Aunque no se limita a estas, en la primera Sección (**S.1**) se pueden observar, entre otras, funciones típicas de las primeras secciones clásicas, como lo son la introducción y la exposición o presentación de materiales y elementos. La segunda Sección (**S.2**) supone, como en las secciones centrales tradicionales, un contraste a la primera Sección mediante la presentación de nuevos elementos contrastantes con el discurso musical anterior, además de también compaginarse con desarrollos y variaciones de los elementos y materiales conocidos en la Sección previa. Y en la tercera Sección (**S.3**) se producen reexposiciones –incluso literalmente–, y fragmentos con función de coda, característicos de las terceras secciones en las formas clásicas Ternarias.

Sección 1 (c.0-143)	**Sección 2** (c.144-199)	**Sección 3** (c.200-314)
Introducción *Exposición*	*Contraste* *Desarrollo* *Variación*	*Reexposición* *Coda*

Sin embargo, en su visión actual reside el mayor interés estructural de la obra. Marcada por la influencia de la secuencia de Fibonacci y la sección Áurea, la obra establece la secuenciación dimensional y el emplazamiento organizativo de algunos de sus elementos y eventos estructurales más destacados.

Hay que señalar que todos estos recursos numéricos no son aplicados con una absoluta y estricta rigurosidad, sino que son de aplicación aproximada –bastante aproximada, dicho sea de paso–, permitiéndose en ocasiones el compositor algunas licencias en forma ligeros desvíos en cuanto al número de compases, etc…, ya que la matemática es tratada aquí como una vía, una herramienta, una excusa para estructurar, para dar forma al continente de la obra, pero nunca como un fin en sí mismo.

Sobre la aplicación de la secuencia de Fibonacci (***s*Fib.**) en la estructura de la obra se observa lo siguiente:

En toda la primera Sección (**S.1**) podemos ver la influencia exacta de los primeros valores de la secuencia de Fibonacci, ***s*Fib.**$^{(0\text{-}12)}$, en relación al emplazamiento exacto de eventos y elementos estructurales destacados:

***s*Fib.$^{(0\text{-}12)}$=**		nº c.	**Evento estructural:**
0	**0**	c.0	Inicia la obra: **S.1**, **T.1** y **F.1**.
1	**1**	c.1	Inician **F.2** y **B.1**.
...	**...**	...	...
7	**13**	c.13	Inicia **B.2**. Quintillo en timbales.
8	**21**	c.21	Quintillo en timbales (**D.2**).
9	**34**	c.34	Inician **T.2**, **F.3** y **B.3**.
10	**55**	c.55	Inicia **B.4**.
11	**89**	c.89	Inician **T.3**, **F.5** y **B.8**.
12	**144**	c.144	Inician: **S.2**, **T.4** y **F.7**.

Como se aprecia en la tabla, tanto las Secciones principales **S.1** y **S.2** como los Tramos **T.1**, **T.2**, **T.3** y **T.4** –los puntos más importantes en la estructura de este fragmento de la obra–, tienen establecido el emplazamiento de su inicio coincidiendo exactamente con números de compás relacionados con la secuencia de Fibonacci.

Para las Secciones **S.2** y **S.3**, este método de aplicación de la secuencia de Fibonacci se desestima por situarse en valores demasiado elevados. Sin embargo sí se aplica una pauta relacionada con la ***s*Fib.** en toda la obra, que afecta a las dimensiones regulares de sus Tramos y Fases. Para todos los Tramos –excepto para el **T.1** por sus especiales características– se establece una dimensión aproximada de 55 compases, que coincide con el valor 10 de la ***s*Fib.$^{(10)}$**. Y para las dos Fases por cada Tramo se establece –excepto para la **F.1** por sus especiales características– que una de ellas tenga una dimensión aproximada de 34 compases –que coincide con el valor 9 de la ***s*Fib.$^{(9)}$**–, y la otra de 21 compases –que coincide con el valor 8 de la ***s*Fib.$^{(8)}$**–.

	sFib. (8 ó 9) (10) 21 ó 34 55		
F.1	*0c.*	*33c.*	*T.1*
F.2	**33**c.		
F.3	**32**c.	**55**c.	**T.2**
F.4	**23**c.		
F.5	**22**c.	**55**c.	**T.3**
F.6	**33**c.		
F.7	**33**c.	**56**c.	**T.4**
F.8	**23**c.		
F.9	**22**c.	**58**c.	**T.5**
F.10	**36**c.		
F.11	**34**c.	**57**c.	**T.6**
F.12	**23**c.		

Sobre la presencia de la sección Áurea en la estructura formal de la obra se observa lo siguiente:

Como consecuencia de preestablecer en toda la obra estas dimensiones para los Tramos (±55c.) y las Fases (una de ±34c. y otra de ±21c.), se ocasiona que todos los Tramos de la obra –a excepción del primero (**T.1**) por las particulares características de su primera fase (**F.1**)– presenten interiormente una proporción Áurea basada en las dimensiones de sus dos Fases integrantes.

Tramo (55c.)	
Fase (34c.)	**Fase** (21c.)

⇧

Sección Áurea

A su vez, toda la primera Sección (**S.1**) presenta interiormente una proporción Áurea basada en las dimensiones de sus tres Tramos integrantes, agrupándose por un lado **T.1** y **T.2**, y por otro lado **T.3**, situándose la sección Áurea exactamente en el compás de inicio de éste último Tramo, ***s*Áur.** en c.89.

Sección 1			***S.2***
T.1 (33c.)	**T.2** (55c.)	**T.3** (55c.)	
c.**0**	c.**34**	c.**89**	*c.**144***

⇧

Sección Áurea

Finalizada esta proporción Áurea, la **S.1** cierra estratégicamente con el calderón de tres segundos de pausa, que ayuda a delimitar con rotundidad el fragmento.

Y el resto de la obra, del mismo modo, aunque no con tanta exactitud en los cálculos, las Secciones **S.2** y **S.3** presentan entre sí una proporción Áurea basada en sus dimensiones, posicionándose la sección Áurea (***s*Áur.** entre c.199-200) coincidiendo con el inicio de la **S.3**, donde también se coloca estratégicamente un calderón de tres segundos de pausa que divide finalmente la obra en tres Secciones principales.

Sección 2 (56c.)	**Sección 3** (115c.)	
T.4 (56c.)	**T.5** (58c.)	**T.6** (57c.)
c.**144**	c.200	c.258

c.314

⇧
Sección Áurea

3.2.2. Realización:

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.0-143:

Como ya se ha apuntado al hablar de la forma, la primera Sección, desde un punto de vista clásico, desempeña el papel introductorio y expositivo o de presentación de los materiales y elementos básicos de la obra. Aunque no se limita a ello, sino que, no constriñéndose al enfoque clásico, además se emprenden ya desarrollos libres e importantes de estos mismos materiales introducidos. Y desde el punto de vista actual, se estructura, divida en tres Tramos de dos Fases cada uno, en torno a la importante influencia de la secuencia de Fibonacci (***s*Fib.**$^{(1\text{-}12)}$) y a la proporción Áurea (***s*Áur.** en c.89), constituyendo la **S.1** un todo en sí mismo que cierra con un importante elemento articulador en forma de calderón con 3 segundos de pausa.

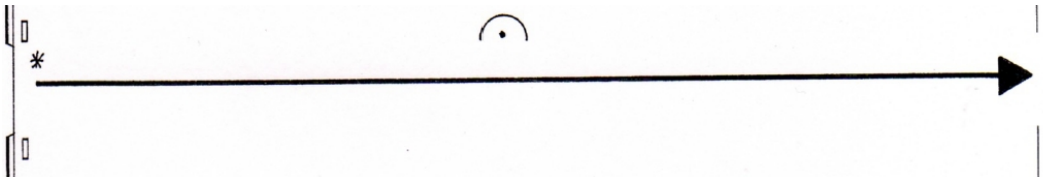
• Tramo 1 (**T.1**) - c.0-33:

El primer Tramo de la Sección tiene una marcada función introductoria, y va poco a poco y sutilmente sumergiendo al oyente en la atmósfera sonora.

El Tramo se divide a su vez en dos Fases, diferenciadas claramente por su contenido.

–Fase 1 (**F.1**) - c.0:

La primera hoja de la partitura concierta un sorprendente comienzo conceptual, iniciándose la obra incluso antes de arrancar, en el compás 0, mediante la idea de enmarcar un espacio inicial indefinido dedicado a la recepción y la entrada del público en el auditorio hasta el mismo momento del comienzo real de la obra. Este inicio conceptual materializa su encuadre mediante el uso de la electrónica, tal y como indica el compositor, con la reproducción de una "*Grabación del sonido de las olas del mar desde que comience a entrar el público en el auditorio, hasta que empiece la obra, *sempre PP*."[350].



Este espacio inicial en forma de *Preludio "Marino"* –denominación propia– sirve para recibir la entrada del público, a la par que para introducir sutilmente al oyente en el simbolismo de la obra, poniéndolo en contacto con los sonidos de la naturaleza, de la que se desprenden los cuatro elementos naturales básicos (Aire, Fuego, Agua y Tierra) que posteriormente van a protagonizar simbólicamente toda la obra. La concepción de esta base sonora musical ambiental con la que da inicio virtual la obra entronca con el concepto francés de *musique d'ameublement* [música mobiliario] y con el concepto alemán de *Gebrauchsmusik* [música utilitaria], surgidos y popularizados durante las primeras décadas del siglo XX.

[350] Transcripción literal de la indicación del autor en la página 0 [s.n.] de la partitura de ***Tétrade***.

–Fase 2 (**F.2**) - c.1-33:

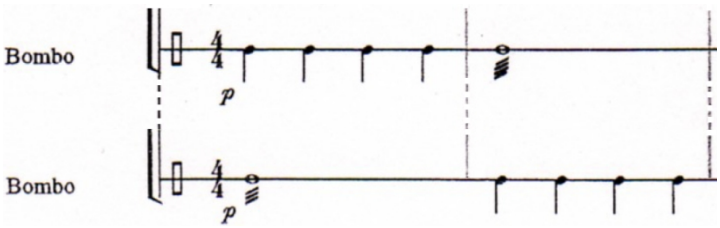
Tras el acomodo del público, cesa el preludio "Marino" en la electrónica y da comienzo la segunda Fase del Tramo, también con carácter introductorio, lo que supone el inicio real instrumental de la obra.

La Fase se divide en dos Bloques.

-Bloque 1 (**B.1**) - c.0-12:

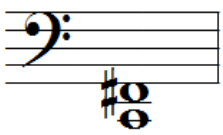
Para suavizar la entrada instrumental y que el inicio funda con la suave atmósfera del Preludio "Marino" precedente, se prescinde inicialmente de los instrumentos de viento y se establece una base sonora inicial protagonizada por los percusionistas de los cuatro grupos, igualmente con una atmósfera sonora de carácter marcadamente suave, sostenida siempre en ***P***, estable y monótona. Esta base rítmica se divide en dos elementos:

Por un lado los bombos de los grupos extremos de la panorámica, G1 y G4, que se alternan cruzándose constantemente un compás que marca la pulsación con un compás de redoble:



Y por otro lado los timbales de los grupos centrales, G2 y G3, que, partiendo de un tritono (G2: timb.= Fa#2 / G3: timb.= Do2), sostienen continuamente un redoble al que se le aplica una oscilación constante mediante un *glissando* de pedal indicado orientativamente con una línea ondulada. De este modo, nada más comenzar hace aparición y toma el protagonismo uno de los elementos precompositivos más importantes de la obra: el **tritono**.

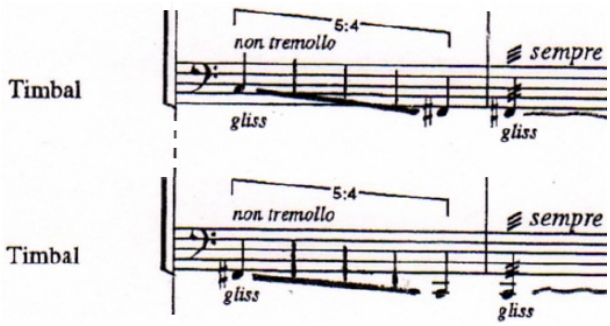
G2-G3 timbales:

Tritono=

Esta misma atmósfera se mantiene estable durante los 12 primeros compases de la obra, y supondrá la base sonora hasta el compás 55, invariable salvo algunos

gestos puntuales funcionalmente estructurales, como el que se da al inicio del siguiente Bloque.

-Bloque 2 (**B.2**) - c.13-33:

Una ligera variación en la base rítmica establecida marca el inicio del nuevo Bloque en el compás 13, consistente en la presentación por parte de los timbales (G2 y G3) de un nuevo gesto que rompe la estabilidad de la pulsación en los bombos (G1 y G4), que siguen inmutables. El nuevo gesto de los timbales consiste en un quintillo de negras ejecutado sin trémolo, con un *glissando* descendente de pedal y basado en el tritono inicial (Fa#-Do). Tras este nuevo gesto aislado, los timbales vuelven en el siguiente compás (c.14) al diseño estable del trémolo inicial.



El emplazamiento de esta variación se produce precisamente en el c.13, respondiendo premeditadamente al valor 7 de la **secuencia de Fibonacci**: ***s*Fib.**$^{(7)}$=13, como parte de la sucesión organizativa de toda esta primera Sección bajo la influencia de la secuencia Fibonacci. Este supone el primer ejemplo inequívoco de cómo la secuencia de Fibonacci es tenida en cuenta a la hora de emplazar algunos eventos y definir estructuralmente la obra, como ya se ha explicado en el apartado dedicado a la forma.

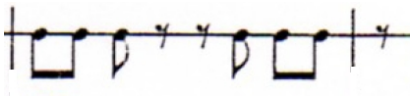
El gesto en los timbales da pie a que los instrumentos de viento, hasta ahora en silencio, se vayan incorporando escalonadamente al discurso musical, interpretando de manera no ordinaria diferentes efectos de sonido con pequeña percusión, en base a las **tímbricas elementales** que, como ya se ha explicado en los apartados previos sobre la instrumentación y los materiales precompositivos,

responden de un modo mimético-sonoro a los elementos naturales asignados a los grupos:

- Grupo 1= Aire: Instrumentos que mimeticen el sonido del aire, del viento: biseles y tubos-embocaduras soplados, silbidos.
- Grupo 2= Fuego: Instrumentos que mimeticen el sonido del crepitar de las llamas: hojas de celofán y cartulina arrugadas, kalimba.
- Grupo 3= Agua: Instrumentos que mimeticen el sonido del agua: chorros de agua, watherphon, palo de lluvia.
- Grupo 4= Tierra: Instrumentos que estén relacionados con la tierra: piedras entrechocadas, maderas temple-blocks.

Los instrumentos se van incorporando durante todo el Bloque al discurso musical, ordenadamente, uno por grupo, del G1 al G4, y de más agudo a más grave, hasta completarse la incorporación de todos los instrumentos en el c.33. Lo que da como resultado una progresiva intensificación de la densidad sonora por la progresiva acumulación instrumental.

Entre las incorporaciones, mayoritariamente de texturas indefinidas y volátiles (aires, crepitar, aguas), destacan en el relieve auditivo, por su mayor concreción sonora, las del Grupo 4: Tierra. Compuestas por sonidos percusivos bien definidos, producidos por piedras entrechocadas o temple-blocks, emplean una célula rítmica compuesta por nueve corcheas: 3 de sonido, 2 de silencio, 3 de sonido, 1 de silencio, repetidas en *obstinato*:



En el nivel organizativo del Bloque resulta muy interesante observar cómo las distancias entre las diferentes entradas instrumentales vienen marcadas claramente según la secuencia de Fibonacci en dos aplicaciones diferentes que dan origen a las dos Divisiones en las que se puede dividir el presente Bloque.

División 1 (**D.1**) - c.13-19:

En la primera División la secuencia de Fibonacci determina el número de compases entre las cinco primeras incorporaciones instrumentales: ***s*Fib.$^{(1\text{-}4)}$**= 1, 1, 2, 3.

División 2 (**D.2**) - c.20-33:

Pero a partir de la incorporación del sexto instrumento (G2: tp.), la secuencia de Fibonacci es aplicada ahora al número de tiempos –ya no al de compases– entre las siguientes entradas instrumentales: ***s*Fib.$^{(1\text{-}8)}$**= 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21.

Todo este planteamiento organizativo respecto a las distancias entre las incorporaciones instrumentales (c.13-33) se puede ver plasmado en la siguiente tabla:

Bloque 2 (**B.2**):	División 1 (**D.1**)				División 2 (**D.2**)			
Entradas:	*1ª*	*2ª*	*3ª*	*4ª*	*5ª*	*6ª*	*7ª*	*8ª*
Instrumentos:	G1: pic.	G2: hr.	G3: cl. I	G4: hr.	G1: fl.	G2: tp.	G3: cl. II	G4: tp.
Nº compás:	13	14	15	17	20	$20^{2º}$	$20^{3º}$	21
Distancia entre entradas:	-	**1**c.	**1**c.	**2**c.	**3**c.	**1**t.	**1**t.	**2**t.
		***s*Fib.$^{(1\text{-}4)}$** aplicada a **compases**				***s*Fib.$^{(1\text{-}8)}$** aplicada a		

9ª	*10ª*	*11ª*	*12ª*	*13ª*
G1: ob.	G2: tb.	G3: cl. III	G4: tbn.	G1: cfg. / G3: cl. IV
$21^{4º}$	23	25	28	$33^{3º}$
3t.	**5**t.	**8**t.	**12**t. (***13****t.*)	**22**t. (***21****t.*)
tiempos				

Hay que señalar que en la doceava entrada instrumental (G4: tbn.) la secuencia de Fibonacci, que debería ser un 13, sufre un reajuste, situándose a 12 tiempos de la entrada anterior, uno menos de lo debido, provocando en consecuencia que la treceava entrada (G1: cfg. / G3: cl. IV) compense este tiempo de desfase

situándose a 22 tiempos de la entrada anterior, uno más de lo debido cuando en la sucesión debería ser un 21. Este reajuste numérico de la entrada doceava (G4: tbn.) responde a la conveniencia de facilitar la lectura y la interpretación musical al trombonista, que en ese momento se encuentra interpretando de modo no habitual el efecto de percusión con dos piedras o cantos rodados entrechocados.
Con la utilización de la secuencia de Fibonacci como organizador de este pequeño discurso instrumental vemos cómo en el proceso compositivo del autor subyace la adopción de cálculos numéricos como guía, herramienta y/o desencadenante del proceso compositivo. Sin embargo, la licencia que el autor se toma en reajustar este cálculo numérico según crea conveniente, pone de manifiesto que por encima de éste prevalece la lógica musical, siendo libre de rectificar la exactitud del cálculo en beneficio de la musicalidad y la interpretabilidad. Así pues, se sustancia que el cálculo numérico –en este caso la secuencia de Fibonacci– no es un fin en sí mismo, sino un recurso al servicio de la creatividad.

Otro detalle interesante de observar en este segundo Bloque es el emplazamiento, de nuevo, del gesto de quintillos de los timbales (G2 y G3) precisamente en el compás 21, que responde conscientemente al valor 8 de la secuencia de Fibonacci: ***s*Fib.**$^{(8)}$=21, del mismo modo que se hizo en el c.13, como parte de la sucesión organizativa de toda esta primera Sección bajo la influencia de la secuencia de Fibonacci.

El Bloque (**B.2**), la Fase (**F.2**) y el Tramo (**T.1**), ya con todos los instrumentos participando en el discurso, terminan con un último compás en crescendo en la percusión, que culminará en el inicio del siguiente Tramo.

• Tramo 2 (**T.2**) - c.34-88:

El segundo Tramo de la Sección tiene la función de exponer, de presentar el material y los elementos protagonistas básicos de la obra, como veremos.

El crescendo en la percusión del último compás del Tramo anterior (**T.1**) culmina en el inicio del nuevo Tramo con la aparición en el compás 34, de nuevo, del

gesto de los quintillos en los timbales (G2 y G3), reforzados ahora por la incorporación inédita del tam-tam, lo que denota un incremento dinámico a la par que significativo, por lo trascendente de marcar la apertura de un nuevo Tramo en el discurso. Así, la percusión se hace servir como medio de articulación con cuya contundente definición y presencia se ayuda a puntualizar y a enfatizar sonoramente los puntos clave de las estructuras formales.

Todo ello se lleva a cabo coincidiendo precisamente con el compás 34, que, del mismo modo que se hiciera en los c.13 y c.21, responde de nuevo premeditadamente a un valor de la secuencia de Fibonacci –ahora al 9º–: ***s*Fib.**$^{(9)}$=34, como parte de la sucesión organizativa de toda esta primera Sección bajo la influencia de la secuencia de Fibonacci.

El Tramo se divide a su vez en dos Fases, diferenciadas claramente por su contenido.

–Fase 3 (**F.3**) - c.34-65:

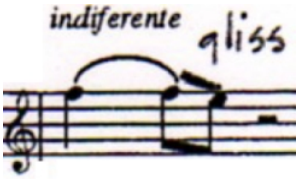
El discurso musical alcanzado en el proceso de la Fase anterior (**F.2**) se sigue aquí desarrollando, pero a partir de ahora para conformar la base sobre la que ir mutando de modo progresivo su aspecto mediante la variación de algunos detalles ya presentes y mediante la introducción progresiva de nuevos elementos protagonistas en la obra a modo de exposición o presentación:

Como variación de algunos detalles ya presentes, encontramos los bombos de los Grupos 1 y 4, que siguen con el mismo diseño y planteamiento anterior, pero incorporan en ocasiones el quintillo de negras en sustitución de las cuatro negras para desestabilizar el pulso constante y regular que venían desarrollando hasta ahora, provocando a su vez una leve intensificación del diseño y con ello de la tensión del discurso musical.

Y como introducción progresiva de nuevos elementos protagonistas que se exponen por primera vez en la obra, en los instrumentos de viento se presenta el **motivo "*indiferente*"** (***i'*** y ***i''***), y también se hará por primera vez uso de la serie denominada ***s*N.**, y de algunas de las denominadas **series elementales** dodecafónicas (***s*Ai.** y ***s*Ag.**).

La Fase se divide en dos Bloques que se diferencian por los elementos nuevos que exponen, y por el modo en que se presentan dichos elementos.

-Bloque 3 (**B.3**) - c.34-54:

El Bloque 3 está protagonizado por la presentación, a partir del c.35, del **motivo "*indiferente*"** en su versión más básica y simple (***i'***):

Este, ya interpretado de modo ordinario en los instrumentos de viento, irá sustituyendo a los diversos efectos de pequeña percusión con los que los vientos venían desarrollando las denominadas "tímbricas elementales", hasta hacerlos desaparecer por completo. La aparición de este motivo rítmico-melódico da cuerpo e intensifica el discurso musical respecto a la indefinición sonora de las secciones anteriores.

El procedimiento por el cual se van incorporando los instrumentos es el mismo que el reproducido en el anterior **B.2** con la incorporación de las "tímbricas elementales", siguiendo el mismo orden instrumental y el mismo sistema organizativo de entradas instrumentales, marcado por la secuencia de Fibonacci en dos aplicaciones diferentes que dan origen a las dos Divisiones en las que se puede dividir el presente Bloque:

División 3 (**D.3**) - c.34-41:

En esta División la secuencia de Fibonacci determina el número de compases existentes entre las cinco primeras incorporaciones instrumentales: ***s*Fib.$^{(1\text{-}4)}$**= 1, 1, 2, 3.

División 4 (**D.4**) - c.42-55^{2º}:

Y a partir de la incorporación del sexto instrumento (G2: tp.), la secuencia de Fibonacci es aplicada ahora al número de tiempos –ya no al de compases– entre las siguientes entradas instrumentales: ***s*Fib.$^{(1\text{-}8)}$**= 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21.

Todo este planteamiento organizativo respecto a las distancias entre las incorporaciones instrumentales (c.34-55^{2º}) se puede ver plasmado en la siguiente tabla:

Bloque 3 (**B.3**):	División 3 (**D.3**)				División 4 (**D.4**)			
Entradas (***i'***):	*1ª*	*2ª*	*3ª*	*4ª*	*5ª*	*6ª*	*7ª*	*8ª*
Instrumentos:	G1: pic.	G2: hr.	G3: cl. I	G4: hr.	G1: fl.	G2: tp.	G3: cl. II	G4: tp.
Alturas: ***s*N.1$^{[O](1-12)}$**	Fa6	La4	Do3	Sib4	Mi5	Lab5	Sol2	Si3
Nº compás:	35	36	37	39	42	42^{2º}	42^{3º}	43
Distancia entre entradas:	-	**1**c.	**1**c.	**2**c.	**3**c.	**1**t.	**1**t.	**2**t.
		***s*Fib.$^{(1-4)}$** aplicada a **compases**				***s*Fib.$^{(1-8)}$** aplicada a		

				B.4
9ª	*10ª*	*11ª*	*12ª*	
G1: ob.	G2: tb.	G3: cl. III	G4: tbn.	G1: cfg. / G3: cl. IV
Solb5	Fa1	Solb2	Mi2	Fa#1 / Mib3
43^{4º}	45	47	50^{2º}	55^{3º}
3t.	**5**t.	**8**t.	**13**t.	**21**t.
tiempos				

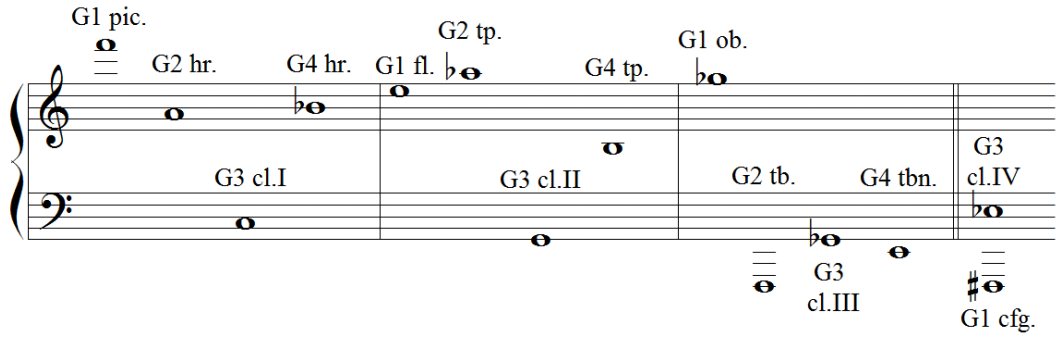
Con respecto al anterior **B.2**, hay que destacar ahora que, a diferencia de aquella, esta vez no se producen reajustes en la doceava entrada instrumental (G4: tbn.).
También es interesante observar la aparición de nuevo de los quintillos en los timbales (G2 y G3) coincidiendo con el inicio de la **D.4** en el c.42, lo que ayuda a definir la división entre ambas microestructuras formales.

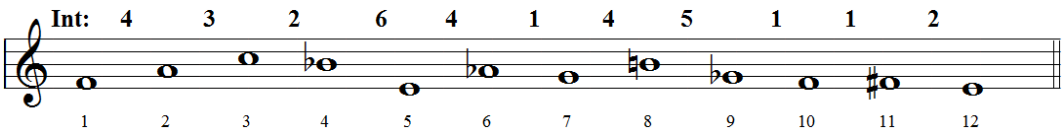
Respecto a la utilización del **motivo "*indiferente*"** por los instrumentos de viento se observa que, tras su primera exposición se repite regularmente el motivo a una distancia generalmente de 15 tiempos, aunque se encuentran algunas excepciones producidas para evitar coincidencias y reajustar su coordinación en beneficio de la distribución de los eventos sonoros. Estas excepciones las podemos encontrar en:

- G2 trompa: la última repetición (c.54^{3º}) se sitúa a 14 tiempos de la anterior.
- G2 tuba: la segunda repetición (c.49) se sitúa a 16 tiempos de la anterior.
- G3 clarinete bajo III: la última repetición (c.54^{2º}) se sitúa a 14 tiempos de la anterior.
- G4 trombón: las repeticiones se producen regularmente a distancia de 9 tiempos.

Estas excepciones en forma de reajustes son un nuevo ejemplo de que por encima del cálculo numérico prevalece la lógica musical, y que el cálculo –en este caso un patrón numérico de repetición– no es un fin en sí mismo, sino un recurso al servicio de la creatividad.

Por otro lado, las alturas iniciales empleadas en cada instrumento para la exposición del **motivo "*indiferente*"** son:



Como se puede comprobar, la sucesión de altura empleada responde a la denominada Serie **N** (***s*N.1**$^{[O](1\text{-}12)}$) de nueve alturas y doce notas:

El Bloque 3 finaliza una vez todos los instrumentos se incorporan al discurso musical con el **motivo "*indiferente*"**. Todo este proceso alcanzan el punto culminante de en el c.55, en el que, de un modo muy similar a como se abriera el presente Bloque 3 en el c.34, se expone el quintillo de negras en *crescendo*

simultáneamente en toda la percusión para desembocar en el inicio del nuevo Bloque 4, en el c.55^{3º}, contundentemente remarcado con la utilización de nuevo del tam-tam por los cuatro percusionistas. De nuevo, la percusión se hace servir como medio de articulación con cuya contundente definición y presencia se ayuda a puntualizar y a evidenciar sonoramente las estructuras formales.

Todo ello se realiza coincidiendo precisamente con el compás 55, que, del mismo modo que se hiciera en los c.13, c.21 y c.34, responde de nuevo premeditadamente a un valor de la secuencia de Fibonacci –ahora al 10º–: ***s*Fib.$^{(10)}$**=55, como parte de la sucesión organizativa de toda esta primera Sección bajo la influencia de la secuencia de Fibonacci.

-Bloque 4 (**B.4**) - c.55^{3º}-65:

El Bloque está protagonizado por la presentación de nuevos elementos y la variación hacia más complejidad de algunos ya presentes. El Bloque 4 se divide a su vez horizontalmente en dos Divisiones (**D.5**: c.55-60 y **D.6**: c.61-65), y verticalmente en tres estratos sonoros diferentes (melódico, ambiental y percusión) que se superponen.

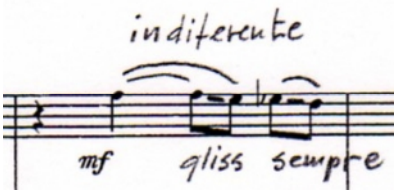
Por un lado, en el estrato sonoro en forma de línea melódica grave, el contrafagot (G1) y el clarinete bajo IV (G3) hacen uso por primera vez en la obra de las denominadas **series elementales**, que ambos exponen y desarrollan simultánea e isorrítmicamente a lo largo de todo el Bloque 4. El contrafagot expone la serie ***s*Ai.**, vinculada al elemento *Aire* ligado al Grupo 1. Y el clarinete bajo IV expone la serie ***s*Ag.**, vinculada al elemento *Agua* ligado al Grupo 3. El empleo de estas series va asociado a la división estructural del Bloque 4 en sus dos Divisiones (**D.5**: c.55-60 y **D.6**: c.61-65), dándose la circunstancia de que se expone primero en la **D.5** el segundo hexacordo de ambas series, comprendido entre sus notas 7-12, y ya posteriormente en la **D.6** se exponen las series completas, con el orden original de sus hexacordos:

B.4:	División 5 (**D.5**)						División 6 (**D.6**)					
Nº c.	c.55-60						c.61-63					
Hexa-cordos	Hexacordo 2º						Hexacordo 1º					
	7	*8*	*9*	*10*	*11*	*12*	*1*	*2*	*3*	*4*	*5*	*6*
G1 cfg. ***s*Ai.**	**Fa#**	**Re#**	**Do**	**Re**	**Fa**	**La**	**Do#**	**Sol**	**Sol#**	**Si**	**Sib**	**Mi**
G2 cl.IV ***s*Ag.**	**Re#**	**Si**	**La#**	**Fa**	**Fa#**	**Mi**	**Do**	**La**	**Do#**	**Sol#**	**Re**	**Sol**

c.64-65						
Hexacordo 2º						
7	*8*	*9*	*10*	*11*	*12*	
Fa#	**Re#**	**Do**	**Re**	**Fa**	**La**	
Re#	**Si**	**La#**	**Fa**	**Fa#**	**Mi**	

El ritmo y la dinámica ***ff-f*** con el que se presenta la exposición melódica de las series les confiere un carácter marcadamente sonoro y amplio, en relieve respecto al resto de elementos del Bloque 4, otorgándoles una posición protagonista y sonoramente dominante en el pasaje.

A su vez, en otro estrato sonoro más ambiental, puntillista y disperso, el resto de instrumentos de viento, a partir del c.56^{2º} con la entrada del piccolo (G1), exponen el **motivo "*indiferente*"**, protagonista del previo **B.3**, pero variado por extensión, en su versión doble (***i''***):



La presentación de esta variación del motivo por los distintos instrumentos de viento se realiza siguiendo de nuevo el sistema organizativo para la paulatina incorporación de voces empleado en los dos Bloques anteriores (**B.2**: c.13-33 y **B.3**: c.35-55^{2º}). Esto es: con el mismo orden instrumental, empleando las mismas alturas procedentes de la ***s*N.** utilizadas en **B.3** para la primera aparición del

motivo simple (***i'***), y guiadas también por la sucesión de Fibonacci en dos aplicaciones diferentes que dan origen a las dos Divisiones en las que se puede dividir el presente Bloque (**D.5**: c.55-60 y **D.6**: c.61-65). En esta ocasión, las dos aplicaciones de la sucesión Fibonacci se designan siempre al número de tiempos –ya no al número de compases– para favorecer así que las distancias entre las entradas del **motivo "*indiferente*"** (***i''***) sean más estrechas, y con ello que se intensifique la densidad instrumental y la tensión respecto a fragmentos anteriores, con la clara intención de ir buscando una intensificación progresiva del discurso musical desde el mismo inicio de la obra hasta este momento. Se puede ver plasmado en la siguiente tabla:

Bloque 4 (**B.4**):	División 5 (**D.5**)							(**D.6**)
Entradas (***i''***):	*1ª*	*2ª*	*3ª*	*4ª*	*5ª*	*6ª*	*7ª*	*8ª*
Instrumentos:	G1: pic.	G2: hr.	G3: cl. I	G4: hr.	G1: fl.	G2: tp.	G3: cl. II	G4: tp.
Alturas: ***s*N.1**$^{[O](1\text{-}12)}$	Fa6	La4	Do3	Sib4	Mi5	Lab5	Sol2	Si3
Nº compás:	$56^{2º}$	$56^{3º}$	$56^{4º}$	$57^{2º}$	58	$59^{2º}$	$61^{2º}$	$61^{3º}$
Distancia entre las entradas:	-	**1**t.	**1**t.	**2**t.	**3**t.	**5**t.	**8**t.	**1**t.
		***s*Fib.**$^{(1\text{-}6)}$ aplicada a **tiempos**						***s*Fib.** **(1-5)**

División 6			
9ª	*10ª*	*11ª*	*12ª*
G1: ob.	G2: tb.	G3: cl. III	G4: tbn.
Solb5	Fa1	Solb2	Mi2
$61^{4º}$	$62^{2º}$	63	$64^{2º}$
1t.	**2**t.	**3**t.	**5**t.
aplicada a **tiempos**			

Tras la entrada de cada uno de los instrumentos, estos repiten regularmente el **motivo "*indiferente*"** (***i''***), pero ahora transportado a otras alturas, sin aparentemente justificación más allá del libre criterio artístico del autor. Sin

embargo, sí se observa una pauta en cuanto a las separaciones entre las repeticiones, que se suceden generalmente a una distancia de 8, 11 o 28 tiempos:

- Repiten a 8 tiempos: G1-oboe, G2-trompeta, G3-clarinete bajo I.
- Repiten a 11 tiempos: G1-flauta, G2-trompa (la última repetición, excepcionalmente a 12), G4-trompeta.
- Repiten a 28 tiempos: G1-piccolo, G3-clarinete bajo II, G4-trompa.

Y por otro lado, en el estrato sonoro ocupado por la percusión, desaparece la pedal en forma de redoble en los timbales (G2 y G3) que se venía manteniendo desde el principio de la obra, mutando ambos timbales ahora a bombos, dejando libre la tesitura grave que ocupaban, con la intención de no enturbiar la línea melódica desarrollada en el ámbito grave por el contrafagot (G1) y el clarinete bajo IV (G3) a partir de las **series elementales *s*Ai.** y ***s*Ag.** respectivamente. De este modo, los cuatro grupos, todos con bombo, desarrollan el aspecto que venía siendo habitual en los bombos desde el inicio de la obra, en forma de pulsaciones de negra, pero ahora repartido de manera alterna por los cuatro grupos en este orden: G1, G4, G2 y G3. Además, el diseño incorpora ahora una anacrusa a modo de mordente de fusas que intensifica su aspecto, y el tam-tam raspado con baqueta metálica, lo que añade un nuevo efecto sonoro y aumenta la variedad tímbrica del discurso musical.

–Fase 4 (**F.4**) - c.66-88:

Continuando con la función expositiva del actual Tramo 2 (**T.2**), en el que se presentan los materiales principales de la obra, la Fase 4 va a estar protagonizada por la aparición por primera vez de un nuevo material en forma de recurso compositivo: los "**hexacordos-tritono**" (**H-t.**), que a su vez, como se explicó en la descripción de los materiales precompositivos, proceden de la combinación de las interválicas principales escogidas para la obra: el **tritono** y el **semitono/cromatismo**:

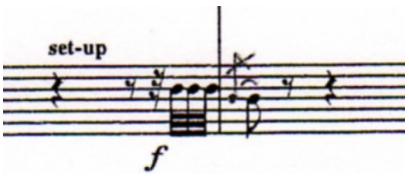
nº:	*1*	*2*	*3*	*4*	*5*	*6*	
Hexacordo-tritono 1=	**Mi**	**Fa**	**Fa#**	**Sol**	**Sol#**	**La**	Tritonos
Hexacordo-tritono 2=	**Sib**	**Si**	**Do**	**Do#**	**Re**	**Mib**	
	cromatismos						

La Fase 4 se divide en tres Bloques (**B.5**, **B.6** y **B.7**), diferenciados por las distintas exposiciones y los usos particulares que hacen de los **hexacordos-tritono**.

-Bloque 5 (**B.5**) - c.66-74:

El Bloque 5 lleva a cabo dos exposiciones separadas y bien diferenciadas de los **hexacordos-tritono**, lo que le lleva a dividirse a su vez en dos Divisiones (**D.7** y **D.8**):

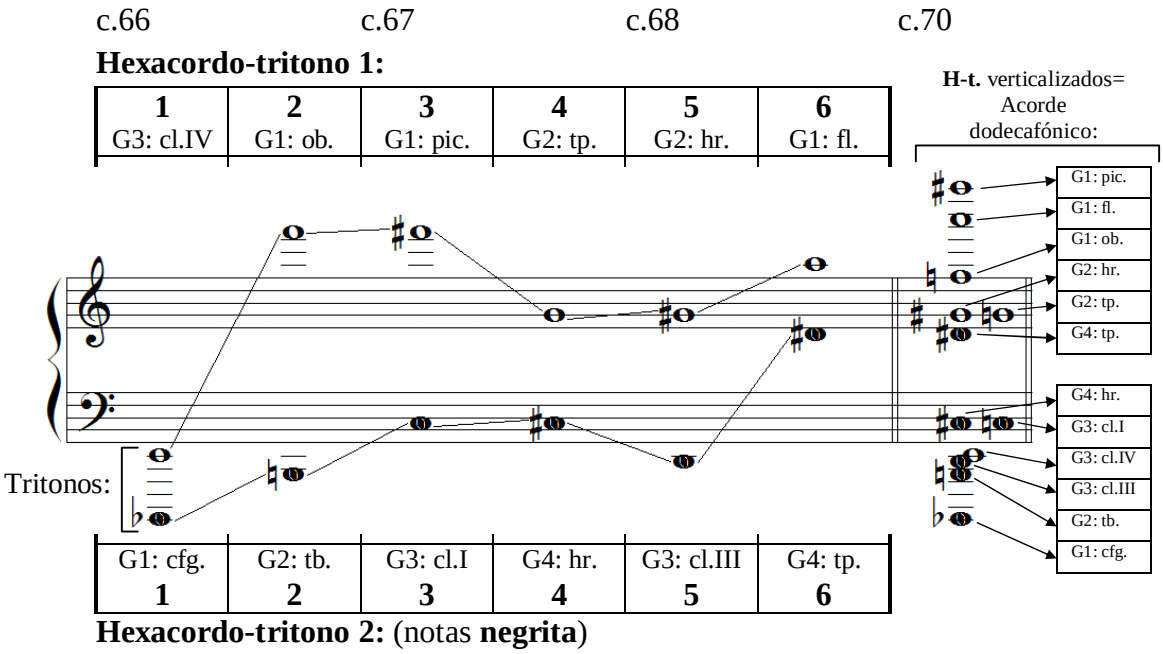
División 7 (**D.7**) - c.66-70:

La División 7 –y el **B.5**, y la **F.4**– abre en el c.66 con el contundente gesto anacrúsico en los set-ups de la percusión, en los Grupos 2 y 3, haciendo servir la percusión como medio de articulación con cuya contundente definición y presencia se ayuda a puntualizar y a enfatizar sonoramente los puntos clave divisores de las estructuras formales.

La mutación a los set-ups para los percusionistas de los cuatro grupos es otra novedad que se introduce precisamente en esta División, en los que se hará inicialmente protagonista un ritmo constante en corcheas que va evolucionando por los diferentes instrumentos de parches del set-up.

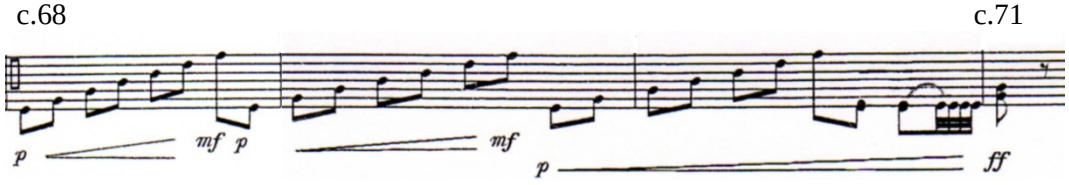
Los instrumentos de viento van entrando escalonadamente cada dos tiempos, y van exponiendo por parejas las notas de los dos **hexacordos-tritono**, de la 1 a la 6, en paralelo y sin cruzar sus registros, manteniéndose la tesitura del **hexacordo-tritono 1** en todo momento por encima del **H-t. 2**.

Una vez todos los instrumentos se han incorporado con su nota correspondiente de los **hexacordos-tritono**, simultáneamente forman verticalmente un acorde

dodecafónico en el c.70. Todo este proceso compositivo se muestra en el siguiente esquema:

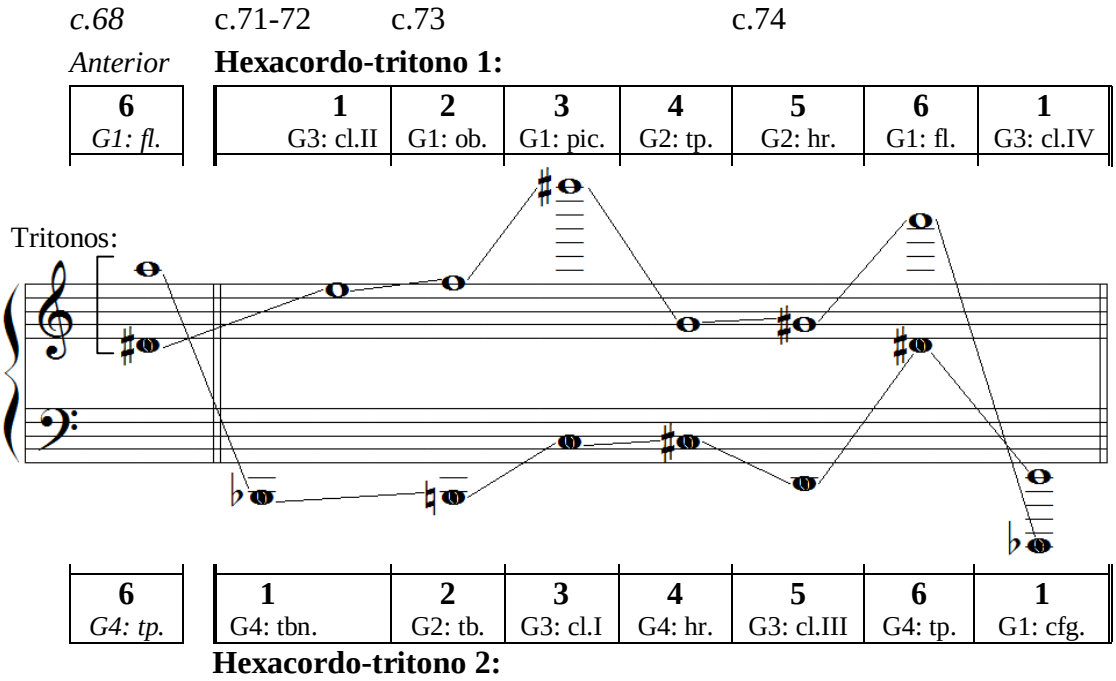


Junto al acorde dodecafónico del c.70 en los vientos, los set-ups de la percusión protagonizarán el cierre de la División 7, mediante un *crescendo* e incremento de tensión que se desarrolla desde las entradas en ***P*** de los set-ups en el c.68, escalonadas a un tiempo de distancia, casi a modo de canon, protagonizado por un ritmo constante en corcheas que va evolucionando por los diferentes instrumentos de parches del set-up, hasta el punto culminante en ***ff*** sobre el ictus del c.71, abriendo la siguiente División 8. Así, de nuevo, la percusión ayuda a enfatizar los puntos clave divisores de la estructura formal:

(Percusión Grupo 4:)

<u>División 8 (**D.8**) - c.71-74:</u>

De modo muy similar a lo llevado a cabo en la División previa (**D.7**), los instrumentos de viento van entrando escalonadamente –ahora de manera más

estrecha, en una secuencia de: 1, 1, 3, 1, 1 corcheas–, y, del mismo modo, van exponiendo por parejas las notas de los dos **hexacordos-tritono**, de la 1 a la 6 y 1 de nuevo, en paralelo y sin cruzar sus registros, manteniéndose la tesitura del **hexacordo-tritono 1** por encima del **hexa.-trit. 2**, como se muestra en el siguiente esquema:



Por su parte, la percusión se desarrollará durante la División 8 de modo isorrítmico en los set-ups de los cuatro Grupos, con un aspecto motívico muy similar al de la División anterior (**D.7**), y ayudando a definir el cierre del actual Bloque (**B.5**) y la apertura del siguiente (**B.6**) mediante un *crescendo* y un gesto que desembocará en un ***fff*** en el ictus del c.75 con la resonancia de los Thunder sheet y los tam-tams, donde da inicio el Bloque 6.

Bloque 6 (**B.6**) - c.75-82:

El Bloque 6 da inicio sobre la resonancia de los Thunder sheet y los tam-tams de los percusionistas, que se mantendrán en silencio durante el Bloque, limitando exclusivamente su acción a remarcar los puntos estructurales de la forma.

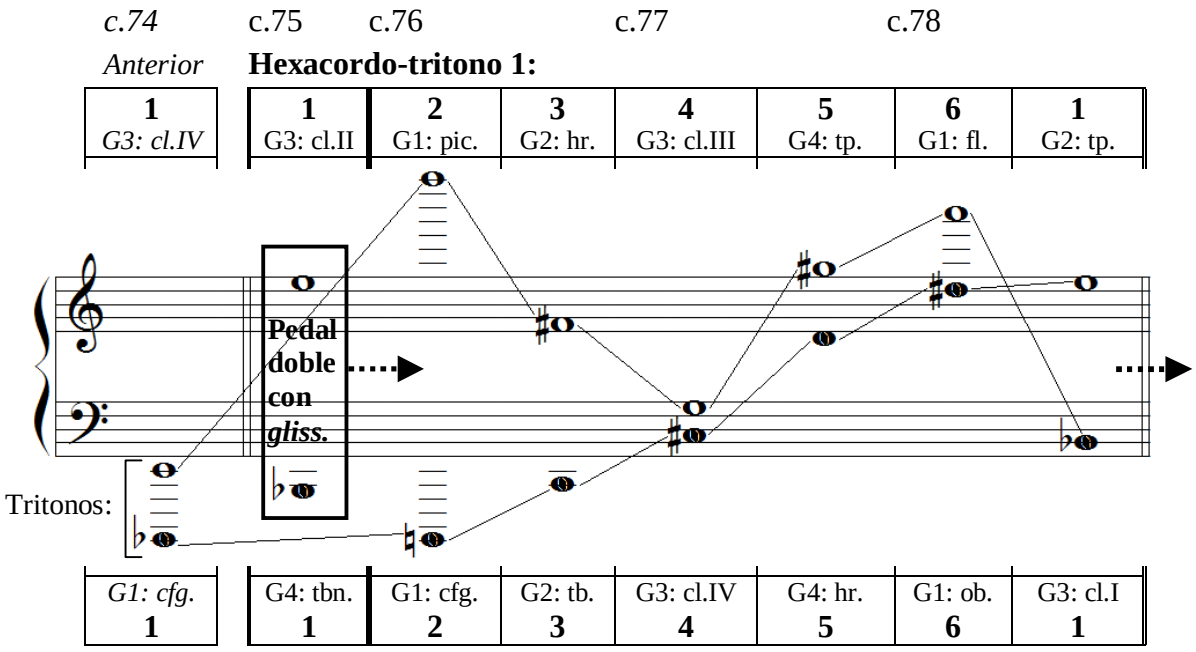
El Bloque 6 lleva a cabo dos exposiciones de los **hexacordos-tritono**, que, aunque se presentan consecutivas, sí resultan muy bien diferenciadas por el modo en que se emplean, lo que le lleva al Bloque a dividirse a su vez en dos Divisiones de 4 compases cada una (**D.9** y **D.10**).

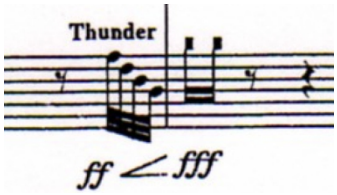
División 9 (**D.9**) - c.75-78:

La División 9 expone los **hexacordos-tritono** siguiendo, de modo muy similar, el procedimiento de las anteriores Divisiones. Sin embargo, como novedad encontramos ahora la exposición de una pedal doble protagonizada por el clarinete bajo II (G3) y el trombón (G4), basada en el tritono resultante de la primera nota de los **hexacordos-tritono** (Mi-Sib). Esta pedal se desarrolla en un diseño de aproximadamente dos compases: en su primero con un *glissando* paralelo descendente que termina por permutar las notas del tritono entre los instrumentos, y en su segundo compás, a la nota de resolución sostenida, se le aplican pequeñas oscilaciones irregulares en su entonación. Este diseño pedal se reexpone constantemente y se extenderá hasta entrado el inicio del siguiente Bloque 7.

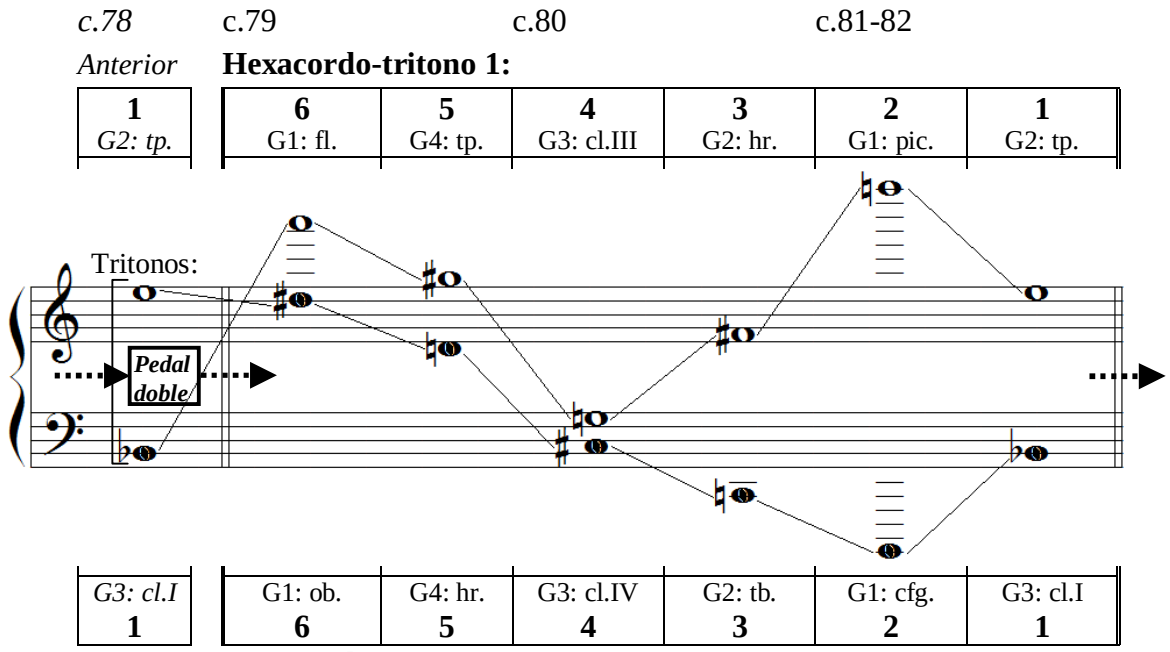
	H-t. 1		**H-t. 2**
G3: cl.II =	**Mi**	*gliss.*	**Sib**
G4: tbn. =	**Sib**	*gliss.*	**Mi**
	H-t. 2		**H-t. 1**

Sobre esta pedal doble, el resto de instrumentos de viento van entrando escalonadamente cada dos tiempos, y como es ya habitual, van exponiendo por parejas las siguientes notas de los dos **hexacordos-tritono**, de la 2 a la 6 y la 1 de nuevo, en paralelo y sin cruzar sus registros, manteniéndose la tesitura del **H-t. 1** por encima del **H-t. 2**, como se muestra en el siguiente esquema:

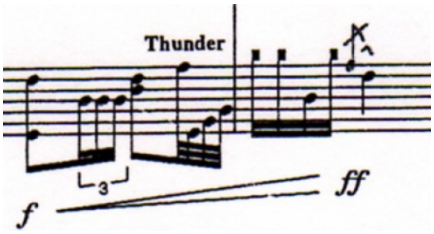


Una vez incorporados todos los instrumentos de viento y completado el procedimiento compositivo, se cierra la División y se da paso seguido a la División subsiguiente (**D.10**), remarcándose con la ayuda del gesto contundente en forma de anacrusa realizado isorrítmicamente en los set-ups de toda la percusión:

<u>División 10 (**D.10**) - c.79-82:</u>

Mientras se sigue desarrollando la pedal doble en clarinete bajo II (G3) y trombón (G4), el resto de instrumentos de viento vuelven a exponer por parejas, escalonadamente y cada dos tiempos, las notas de los dos **hexacordos-tritono** en paralelo y sin cruzar sus registros, manteniéndose la tesitura del **H-t. 1** por encima del **H-t. 2**. Sin embargo, a diferencia de los procedimientos anteriores, en esta ocasión las notas de los dos **hexacordos-tritono** se presentan en orden invertido, esto es, de la 6 a la 1, como se detalla en el siguiente esquema:



Una vez completado el procedimiento compositivo con la intervención de todos los instrumentos de viento, se cierra la División 9 –y el Bloque 6– y se da paso al subsiguiente Bloque 7, remarcándose con la ayuda del gesto en forma de anacrusa realizado isorrítmicamente en los set-ups de toda la percusión, ahora con un diseño más extenso y contundente que la vez anterior, ya que en esta ocasión sirve para cerrar una microestructura de mayor relevancia, el Bloque 6:



-Bloque 7 (**B.7**) - c.83-88:

El Bloque 7 da inicio sobre la última exposición del diseño de dos compases de la pedal doble, desplegada desde el **B.6** en clarinete bajo II (G3) y trombón (G4).

–{Advertimos en la partitura un *lapsus cálami* respecto a la rigurosidad del procedimiento compositivo adoptado por el autor= En el c. $83^{2º}$, G3 cl.II: el Fa escrito debería ser un Fa#, como viene siendo su exposición desde el **B.6**.}–

Por un lado, la percusión se desarrolla durante todo el Bloque 7 en los set-ups de modo isorrítmico en los cuatro Grupos, inicialmente con un aspecto rítmico muy similar al presentado en el Bloque 5 anterior, de ritmo constante en corcheas que va evolucionando por los diferentes instrumentos de parches del set-up. El aspecto de este diseño cambiará coincidiendo con la segunda de las Divisiones (**D.12**) por las que está formado el Bloque 7 (**D.11**: c.83-86 y **D.12**: c.87-88), exponiendo ritmos menos constantes y más diversos entre los que encontramos ya algún componente basado en el **septillo de semicorcheas**, perteneciente al denominado **complejo rítmico**, como el nº 11: ***co*Rit**$^{(11)}$.

Y por otro lado, los instrumentos de viento llevan a cabo dos procedimientos diferentes que se enmarcan en las dos Divisiones (**D.11** y **D.12**) en las que se fragmenta el Bloque 7:

División 11 (**D.11**) - c.83-86:

Emplean de nuevo, como base compositiva de su discurso, los **hexacordos-tritono**, pero en esta ocasión presentados de un modo inédito, consistente en su verticalización por Grupos instrumentales. Para estas verticalizaciones, los Grupos instrumentales toman las mismas notas procedentes de los **hexacordos-tritono** que fueron asignadas a cada instrumento durante el anterior procedimiento llevado a cabo en el Bloque 6 (Divisiones 9 y 10). De este modo, los diferentes Grupos instrumentales presentan finalmente una serie de distintos agregados armónicos que, aunque procedentes de los **hexacordos-tritono**, son independientes. Estos aparecen escalonados según el orden: G1, G2, G4 y G3, y se presentan en ***fff***, con muy breve duración y diseminados puntillísticamente por el discurso. Véase el resultado final de las verticalizaciones de los **hexacordos-tritono** realizadas por Grupos en el siguiente resumen esquemático:

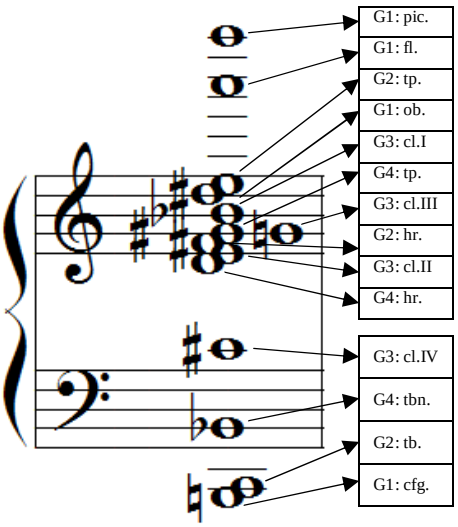
Grupo 1		
pic.	**Fa**	**H-t.1**: *2*
fl.	**La**	**H-t.1**: *6*
ob.	**Re#**	**H-t.2**: *6*
cfg.	**Si**	**H-t.2**: *2*

Grupo 2		
hr.	**Fa#**	**H-t.1**: *3*
tp.	**Mi**	**H-t.1**: *1*
tb.	**Do**	**H-t.2**: *3*

Grupo 4		
hr.	**Re**	**H-t.2**: *5*
tp.	**Sol#**	**H-t.1**: *5*
tbn.	**Sib**	**H-t.2**: *1*

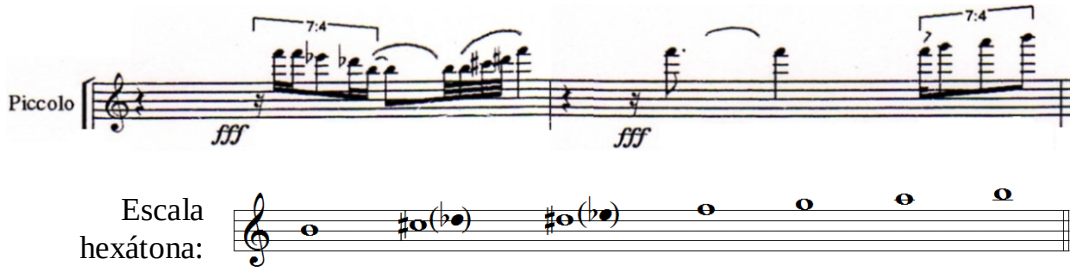
Grupo 3		
cl. I	**Sib**	**H-t.2**: *1*
cl. II	**Mi**	**H-t.1**: *1*
cl. III	**Sol**	**H-t.1**: *4*
cl. IV	**Do#**	**H-t.2**: *4*

Finalmente, la División 11 cierra haciendo coincidir simultáneamente los cuatro Grupos instrumentales con sus particulares verticalizaciones –con alguna licencia de cambios de octava–, en un acorde en ***fff*** desplazado a la última semicorchea del c.86. Este acorde, en el que participan los 14 instrumentos de viento, siendo producto de la verticalización de los dos **hexacordos-tritono**, da como resultado un agregado armónico dodecafónico, de origen no serial, en el que se repiten las notas Mi y Sib, primeras de cada **hexacordo-tritono**. Este mismo acorde dodecafónico resultante va a servir de base para el desarrollo tanto melódico como armónico del discurso musical en los compases que siguen, desde la siguiente División 12 hasta el c.90, ya entrados en el inicio del siguiente Tramo 3. El acorde dodecafónico resultante es el siguiente:



<u>División 12 (**D.12**) - c.87-88:</u>

A partir de la base armónica dodecafónica anterior –aunque con alguna licencia de cambios de octava–, los 14 instrumentos de viento desarrollan conjuntamente, en riguroso paralelo, un mismo diseño melódico en una textura homofónica.

Rítmicamente el diseño introduce, aunque muy tímidamente, por primera vez en la obra medidas basadas en el **septillo de semicorcheas** –como lo hace también la percusión en este mismo punto (***co*Rit$^{(11)}$**)–, y que configuran el denominado **complejo rítmico**, concretamente los n^{os} 15 y 17: ***co*Rit$^{(15,\ 17)}$**. Melódicamente el diseño está construido en base a la escala hexátona (o de tonos enteros), y cada instrumento lo desarrolla partiendo de su propia nota perteneciente al acorde dodecafónico de base anterior. Por ejemplo, para el G1 piccolo:

El diseño melódico, texturalmente homofónico y de gran densidad por la superposición instrumental, sirve en ***fff*** para cerrar la División 12, el Bloque 7, la Fase 4 y el Tramo 2, y encontrará su desenlace y punto culminante coincidiendo con la apertura del siguiente Tramo 3, en el c.89.

• Tramo 3 (**T.3**) - c.89-143:

El tercer Tramo de esta primera Sección (**S.1**) da inicio coincidiendo precisamente con el compás 89, que, del mismo modo que se hiciera en los c.13, c.21, c.34 y c.55, responde premeditadamente de nuevo a un valor de la secuencia de Fibonacci –ahora al 11º–: ***s*Fib.$^{(11)}$**=89, como parte de la sucesión organizativa de toda esta primera Sección bajo la influencia de la secuencia de Fibonacci.

Funcionalmente el Tramo 3 asume ahora el papel de desarrollo, jugando ampliamente con los materiales que ya se han ido exponiendo en el previo Tramo 2, como son el **tritono**, el **semitono/cromatismo** y los **hexacordos-tritono**, las **series elementales**, o el **motivo "*indiferente*"** (***i***′, ***i***′′ y ***i***′′′). Sin embargo, en el presente Tramo no se abandona del todo la función expositiva de la Sección 1 y sus primeros Tramos (**T.1** y **T.2**) y se siguen presentando materiales fundamentales para la obra que no han sido empleados todavía, como lo son los denominados **acordes elementales** asociados a los elementos simbólicos: *Aire*

(***ac*Ai.**), *Fuego* (***ac*Fu.**), *Agua* (***ac*Ag.**) y *Tierra* (***ac*Ti.**), o la utilización prolífica del **complejo rítmico** (***co*Rit.**) compuesto por medidas derivadas del septillo de semicorcheas.

Como es habitual en la microestructura de todos los Tramos de la obra, también este se divide a su vez en dos Fases (**F.5** y **F.6**), diferenciadas claramente por su contenido y sus procedimientos compositivos.

–Fase 5 (**F.5**) - c.89-110:

La Fase 5 se divide a su vez en cuatro Bloques (**B.8**, **B.9**, **B.10** y **B.11**) y ocho Divisiones (de **D.13** a **D.20**), que –a excepción del **B.8** por ser transitivo– emplean los mismos procedimientos compositivos y ofrecen aspectos muy similares, como vemos a continuación.

-Bloque 8 (**B.8**) - c.89-92:

El Bloque 8, por su carácter y aspecto, materiales y procedimientos compositivos, ejerce la función de transición vinculada al Tramo 2 anterior, y como introducción para el presente Tramo 3. El Bloque recoge el desenlace de la tensión de la melodía homofónica con la que finalizaba el Tramo previo (**T.2**) y la sostiene en ***fff*** durante el presente Bloque como punto culminante de la misma.
El Bloque se divide a su vez en dos Divisiones diferenciadas muy claramente por el material dispar que utilizan.

División 13 (**D.13**) - c.89-90:

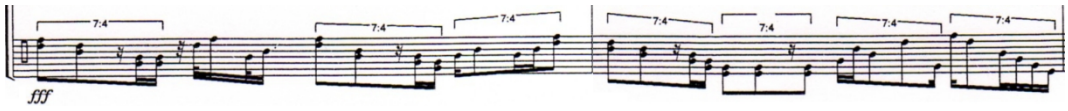
Por un lado, los vientos responden a la continuación del proceso anterior, basado en la verticalización de los **hexacordos-tritono** y en la escala hexátona. Para ello, toman la última nota de la melodía homofónica desarrollada en la previa División 12 (**T.2**), y a partir de ella cada Grupo instrumental presenta sucesivos acordes planos que van haciendo descender sucesivamente por la escala hexátona. Los Grupos presentan escalonadamente sus acordes en el orden G1, G4, G3 y G2, a un tiempo de distancia en el c.89, y sólo a medio tiempo en el c.90 para incrementar la tensión, hasta terminar coincidiendo simultáneamente todos los Grupos en un

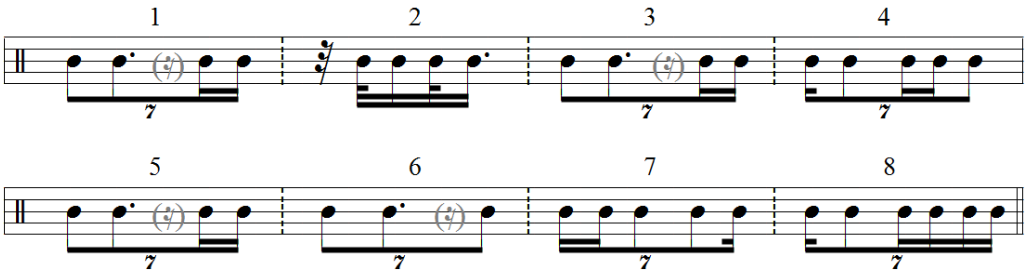
mismo acorde plano con valor de blanca en el c.90[3º], que, sobre la dinámica ***Psub.*** *cresc*. ***fff***, desempeña un papel equiparable al acorde suspensivo (a modo de Dominante no tonal) de un proceso cadencial final que tendrá su resolución conclusiva en la siguiente División 13.

Este acorde suspensivo cadencial es precisa y premeditadamente el mismo acorde dodecafónico original del c.87[4º], que surgía por primera vez de la verticalización de los **hexacordos-tritono**, y con el que se daba fin a la **D.11** y pie a la melodía homofónica de la **D.12**.

–{Advertimos en la partitura unos *lapsus cálami* respecto a la rigurosidad del procedimiento compositivo adoptado por el autor= En el c. 89[1º], G1 cfg.: el Fa# escrito debería ser un Re#. Y en el c. 90[3º], G3 cl.IV: el Mi escrito debería ser un Mib.}–

Y por otro lado, sobre la propuesta armónica de los vientos, de carácter más estático, los cuatro percusionistas al unísono exponen isorrítmicamente por primera vez, con protagonismo, con carácter más dinámico y en relieve sonoro, el **tema rítmico principal** compuesto mayoritariamente por derivaciones del **septillo de semicorcheas**, recogidas en los ocho primeros componentes del denominado **complejo rítmico**, ***co*Rit**$^{(1\text{-}8)}$:

c.89 c.90

***co*Rit**$^{(1\text{-}8)}$:



<u>División 14 (**D.14**) - c.91-92:</u>

En lo referente a materiales y procedimientos compositivos empleados, la División 14 supone un giro radical. Se abandona el uso de los **hexacordos-tritono**

y la escala hexátona y se toman las **series elementales** dodecafónicas para levantar acordes surgidos de la verticalización de sus fragmentos.

Concretamente, los vientos, escalonados por Grupos en orden G1, G2, G3 y G4, a un tiempo de distancia, exponen fragmentos verticalizados procedentes en primer lugar de la serie elemental dodecafónica ***s*Ai.1**$^{[O]}$ y seguidamente de la ***s*Fu.1**$^{[O]}$, aunque sus fragmentos no son presentados en una sucesión ordenada, ni terminan haciendo uso de las series completas, como se ve en el esquema resumen siguiente:

-Compás 91:

G1	***s*Ai.1 [O](7-10)**
pic.	**Fa#** (7)
fl.	**Re#** (8)
ob.	**Do** (9)
cfg.	**Re** (10)

G2	***s*Ai.1 [O](11-12, 1)**
hr.	**Fa** (11)
tp.	**La** (12)
tb.	**Do#** (1)

G3	***s*Ai.1 [O](4-6)**
cl. I	**Sib** (5)
cl. II	**Mi** (6)
cl. III	**Si** (4)
cl. IV	**Sib** (5)

G4	***s*Ai.1 [O](4-6)**
hr.	**Si** (4)
tp.	**Sib** (5)
tbn.	**Mi** (6)

-Compás 92:

G1	***s*Ai.1 [O](8-11)**
pic.	**Re#** (8)
fl.	**Do** (9)
ob.	**Re** (10)
cfg.	**Fa** (11)

G2	***s*Fu.1 [O](12, 1-2)**
hr.	**La** (12)
tp.	**La#** (1)
tb.	**Si** (2)

G3	***s*Fu.1 [O](3-6)**
cl. I	**Mib** (3)
cl. II	**Sol** (4)
cl. III	**Re** (5)
cl. IV	**Lab** (6)

G4	***s*Fu.1 [O](7-9)**
hr.	**Mi** (8)
tp.	**Fa#** (7)
tbn.	**Fa** (9)

El recuento de notas de las series en este procedimiento da como resultado que en la ***s*Ai.** no se hallen sus notas 2: Sol y 3: Lab; y en la serie ***s*Fu.** no se encuentren sus notas 10: Do y 11: Do#.

Por su lado, los percusionistas abandonan ahora su independencia para unirse a los acordes de su Grupo reforzándolos dinámicamente.

A nivel cadencial y de articulación del discurso musical, si la última armonía de la anterior División (**D.13** c.90^{3º}) hacía el papel de acorde suspensivo –a modo de Dominante no tonal–, las actuales armonías seriales en dinámica ***fff*** hacen el papel de punto resolutivo de dicho proceso cadencial –a modo de Tónica no tonal–, cerrando el Bloque 8 en su función transitiva-introductiva.

Es interesante también observar en esta División 14 el uso como recurso agógico de la **modulación de *tempo*** por primera vez en la obra, que se produce mediante la indicación inicial y final de equivalencias rítmicas respecto a la semicorchea de septillo, que se encuadra entre los compases 91 y 93:

c.91: c.93:

Esto provoca en el *tempo* de la División que, si la velocidad venía establecida a **negra=ca.54**, ahora se module en el c.91 a una velocidad de **negra=ca.94,5**. La indicación de equivalencia inversa sobre la línea divisoria del c.93, devolverá de nuevo la velocidad del *tempo* a su valor original de **negra=ca.54** para el siguiente Bloque 9.

Este tipo de modulaciones de *tempo* los podremos encontrar en la obra a partir de ahora habitualmente.

-Bloque 9 (**B.9**) - c.93-102:

El Bloque 9, por su uso de los materiales y procedimientos compositivos, ejerce la función de desarrollo, jugando ampliamente con los materiales previamente presentados como el **complejo rítmico** y las **series elementales** dodecafónicas.

En la construcción del Bloque se observa una estructuración tanto vertical como horizontal. A nivel vertical el Bloque está compuesto por dos estratos que se superponen: el estrato melódico-armónico llevado a cabo por los vientos, que se construye a partir de las **series elementales** dodecafónicas; y el estrato rítmico protagonizado por los percusionistas a los set-ups, que se construye a partir del **complejo rítmico** y otros diseños ya empleados con anterioridad. Y a nivel horizontal el Bloque se divide en dos Divisiones diferenciadas por su función.

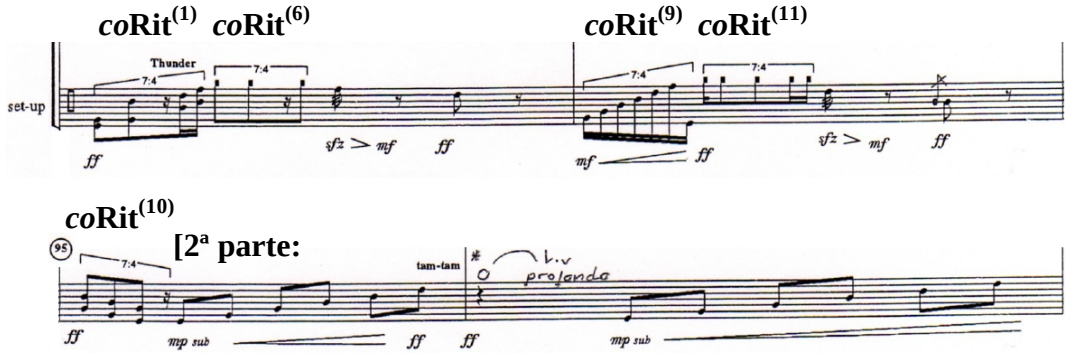
División 15 (**D.15**) - c.93-95:

La primera División tiene la función de introducción, y está protagonizada en solitario por los tres primeros compases del estrato rítmico, llevado a cabo por los percusionistas, sin la intervención de los instrumentos de viento.

El estrato rítmico está construido sobre una línea rítmica muy dinámica y en ***ff***, desplegada por los percusionistas en canon a un tiempo, en orden: G2, G3, G1 y G4, y que se divide en dos partes: la primera parte (c.93-95) se nutre principalmente de células rítmicas derivadas del septillo de semicorcheas, como las recogidas en el **complejo rítmico**: ***co*Rit**$^{(1,\ 6,\ 9,\ 11,\ 10)}$. Y la segunda parte, que da inicio en el c.95, antes del final de la División, reexpone el aspecto del diseño rítmico empleado ya anteriormente en fragmentos como la **D.7**, **D.8** o **D.11**, en forma de corcheas constantes que van evolucionando por los diferentes instrumentos de parches del set-up.

-Línea rítmica en canon (G1 perc. c.93-96):

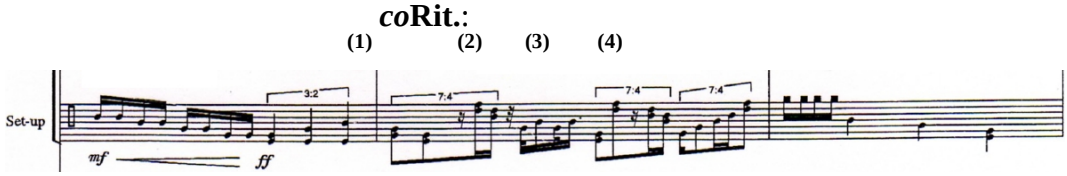
[1ª parte:



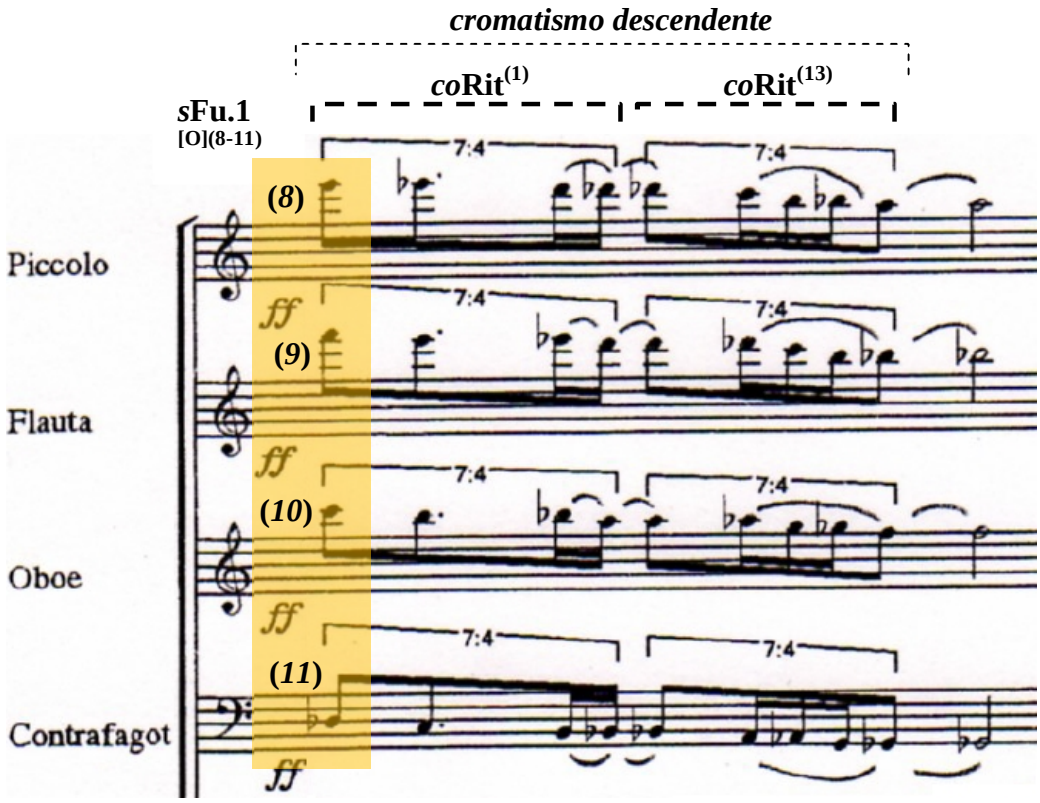
División 16 (**D.16**) - c.96-102:

Tras la División de introducción, la presente División 16 tiene la función de desarrollo del material, y está protagonizada por la incorporación de los vientos.

La percusión, por su lado, sigue desarrollando la segunda parte de la línea rítmica que había dado ya inicio al final de la División previa introductoria. La seguirán desarrollando con el mismo aspecto y en canon, hasta el c.100 donde lo abandonan para asumir en conjunto un ritmo isorrítmico, y donde reexponen en el c.101 el **tema rítmico principal**, aparecido por primera vez en el c.89 y compuesto mayoritariamente por derivaciones del **septillo de semicorcheas**, que se corresponden con los cuatro primeros componentes del **complejo rítmico**: ***co*Rit**$^{(1\text{-}4)}$.

-(Ej.: G1 perc. c.100-102):

Y los vientos, por su lado, inician un discurso complejo e intricado basado en cánones y superposición de elementos discursivos melódicos y armónicos fundados todos ellos en verticalizaciones de fragmentos de las distintas **series elementales**, en connivencia con el **tritono**, el **semitono/cromatismo** y los componentes del **complejo rítmico**, como veremos.

Durante los c.96-97 los vientos llevan a cabo un canon por grupos. El antecedente lo encontramos en el Grupo 1, y está basado armónicamente en la verticalización de un fragmento procedente de la **serie elemental *s*Fu.1$^{[O](8\text{-}11)}$** que posteriormente se desarrolla melódica y rítmicamente. Este fragmento contiene precisamente las notas que faltaban para completar la exposición verticalizada de la serie ***s*Fu.1** llevada a cabo cuatro compases atrás, en la pasada División 14 (c.92), en la que restaron por aparecer las notas 10: Do y 11: Do#, lo que hace suponer que la elección del fragmento serial concreto no es arbitraria, sino justificada y premeditada. Melódicamente, el antecedente está basado en el **semitono/cromatismo** descendente, que es seguido paralelamente por todo el Grupo, partiendo cada instrumento de su nota asignada de la verticalización serial. Y rítmicamente, el antecedente está basado en los componentes 1 y 13 del **complejo rítmico**. Veamos a continuación el antecedente (Grupo 1, c.96):



Los consecuentes que suceden al antecedente lo hacen siempre a dos tiempos de distancia en el siguiente orden: consecuente 1º en Grupo 3, consecuente 2º en Grupo 2, y consecuente 3º en Grupo 4. Los consecuentes se construyen del mismo modo que el antecedente, con los mismos materiales compositivos, pero para éstos escogiendo ahora diferentes fragmentos sucesivos de una serie distinta, la **sAg.1[O]**, que también son verticalizados:

Antecedente

G1	*s*Fu.1 [O](8-11)
pic.	**Mi** (8)
fl.	**Fa** (9)
ob.	**Do** (10)
cfg.	**Reb** (11)

consecuente 1º

G3	*s*Ag.1 [O](1-4)
cl. I	**La** (2)
cl. II	**Do** (1)
cl. III	**Reb** (3)
cl. IV	**Lab** (4)

consecuente 2º

G2	*s*Ag.1 [O](5-7)
hr.	**Re** (5)
tp.	**Sol** (6)
tb.	**Mib** (7)

consecuente 3º

G4	*s*Ag.1 [O](8-10)
hr.	**Si** (8)
tp.	**Sib** (9)
tbn.	**Fa** (10)

Como se observa, faltan por exponer las notas 11 y 12 de la serie **sAg.1.**, que se utilizarán en el procedimiento siguiente.

Durante los c.98-102 los vientos abandonan el procedimiento del canon para adoptar un procedimiento de superposición de dos discursos melódico-armónicos distintos. Por un lado se asocian en un mismo discurso los Grupos 1 y 3, y por otro lado los Grupos 2 y 4 con otro discurso diferente. Del mismo modo que el canon anterior, ambos discursos superpuestos están basados armónicamente en la verticalización de fragmentos de las **series elementales** que posteriormente son desarrollados melódica y rítmicamente. Melódicamente se construyen basados en el **semitono/cromatismo** y el **tritono**. Y rítmicamente, los Grupos 1 y 3 hacen uso de medidas recogidas en el **complejo rítmico**.

Las **series elementales** son presentadas a través de la verticalización armónica de sus fragmentos en modo muy numeroso, variado e intrincado en la composición de ambos discursos. A continuación se sintetiza el uso de las series y sus fragmentaciones por orden de aparición y por Grupos instrumentales-discursos (discurso G2/G4 sombreado en negro; discurso G1/G3 en blanco):

c.98 1º

G2	sAg.1 [O](11-12)
hr.	**Mi** (12)
tp.	**sTi.1[O]: Fa** (1)
tb.	**Sol b** (11)

c.98 2º

G1	sTi.1 [O](2-5)
pic.	**Mi** (2)
fl.	**Lab** (4)
ob.	**Sib** (3)
cfg.	**La** (5)

c.98 3º

G4	sTi.1 [O](6-8)
hr.	**Si** (7)
tp.	**Fa#** (8)
tbn.	**Re** (6)

c.98 4º

G3	sTi.1 [O](9-12)
cl. I	**Sol** (12)
cl. II	**Do** (11)
cl. III	**Reb** (10)
cl. IV	**Mib** (9)

c.99 1º

G1	sAi.1 [O](1-4)
pic.	**Si** (4)
fl.	**Lab** (3)
ob.	**Sol** (2)
cfg.	**Reb** (1)

c.99 2º

G3	sAi.1 [O](5-8)
cl. I	**Sib** (5)
cl. II	**Mi** (6)
cl. III	**Sol b** (7)
cl. IV	**Mib** (8)

c.99 3º

G2	sAi.1 [O](9-11)
hr.	**Re** (10)
tp.	**Fa** (11)
tb.	**Do** (9)

c.99 3º

G4	sFu.1 [O](1-3)
hr.	**Mib** (3)
tp.	**Si** (2)
tbn.	**Sib** (1)

c.100 1º

G1	*s*Fu.1 [O](4-7)
pic.	**Sol** (4)
fl.	**Re** (5)
ob.	**Sol#** (6)
cfg.	**Sol b** (7)

c.100 1º

G2	*s*Ag.1 [O](4-6)
hr.	**Re** (5)
tp.	**Sol** (6)
tb.	**Lab** (4)

c.100 1º

G3	*s*Fu.1 [O](8-11)
cl. I	**Mi** (9)
cl. II	**Fa** (9)
cl. III	**Do** (10)
cl. IV	**Reb** (11)

c.100 1º

G4	*s*Fu.1 [O](1-3)
hr.	**Reb** (3)
tp.	**La** (2)
tbn.	**Do** (1)

c.101 2º

G2	*s*Ag.1 [O](10-12)
hr.	**Fa** (11)
tp.	**Fa#** (10)
tb.	**Mi** (12)

c.101 2º

G4	*s*Ag.1 [O](7-9)
hr.	**Mib** (7)
tp.	**Si** (8)
tbn.	**Sib** (9)

c.101 3º

G1	*s*Ti.1 [O](1-4)
pic.	**Fa** (1)
fl.	**Mi** (2)
ob.	**Sib** (3)
cfg.	**Lab** (4)

c.101 3º

G2	*s*Ti.1 [O](9-11)
hr.	**Mib** (9)
tp.	**Do#** (10)
tb.	**Do** (11)

c.101 3º

G3	*s*Ti.1 [O](5-8)
cl. I	**La** (5)
cl. II	**Re** (6)
cl. III	**Si** (7)
cl. IV	**Fa#** (8)

c.102 1º

G1	*s*Ai.1 [O](5-8)
pic.	**Mi** (6)
fl.	**Sib** (5)
ob.	**Sol b** (7)
cfg.	**Mib** (8)

c.102 1º

G2	*s*Ag.1 [O](4-6)
hr.	**Lab** (4)
tp.	**Re** (5)
tb.	**Sol** (6)

c.102 1º

G4	*s*Ag.1 [O](7-9)
hr.	**Mib** (7)
tp.	**Si** (8)
tbn.	**Sib** (9)

c.102 2º

G2	*s*Ag.1 [O](1-3)
hr.	**La** (2)
tp.	**Reb** (3)
tb.	**Do** (1)

c.102 2º

G3	*s*Ai.1 [O](9-12)
cl. I	**Do** (9)
cl. II	**Re** (10)
cl. III	**Fa** (11)
cl. IV	**La** (12)

c.102 2º

G4	*s*Ag.1 [O](10-12)
hr.	**Fa** (10)
tp.	**Mi** (12)
tbn.	**Sol b** (11)

Como se aprecia en una observación detallada de la síntesis compositiva, algunas de las series empleadas se exponen incompletas:

***s*Ti.1**$^{[O](1-12)}$: completa.

***s*Ai.1**$^{[O](1-11)}$: incompleta, falta la nota 12= La.

***s*Fu.1**$^{[O](1-11)}$: incompleta, falta la nota 12= La.

***s*Ag.1**$^{[O](1-12)}$: completa.

***s*Ti.1**$^{[O](1\text{-}11)}$: incompleta, falta la nota 12= Sol.

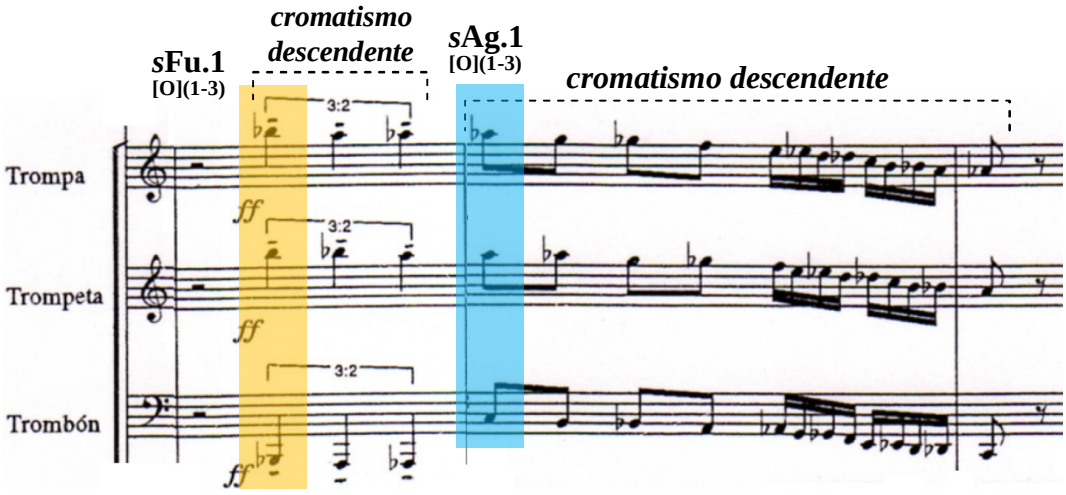
***s*Ag.1**$^{[O](1\text{-}12)}$: completa.

***s*Ai.1**$^{[O](5\text{-}12)}$: incompleta, faltan las notas 1-4= Do#, Sol, Sol#, Si.

–{Advertimos en la partitura dos *lapsus cálami* respecto a la rigurosidad del procedimiento compositivo adoptado por el autor= En el c. 101^{3º}, G1 cfg.: el Re escrito debería llevar un becuadro. Y en el c. 101^{3º}, G4 tbn.: el Si escrito debería ser un Sib, ya que responde a la ***s*Ag.1**$^{[O](9)}$.}–

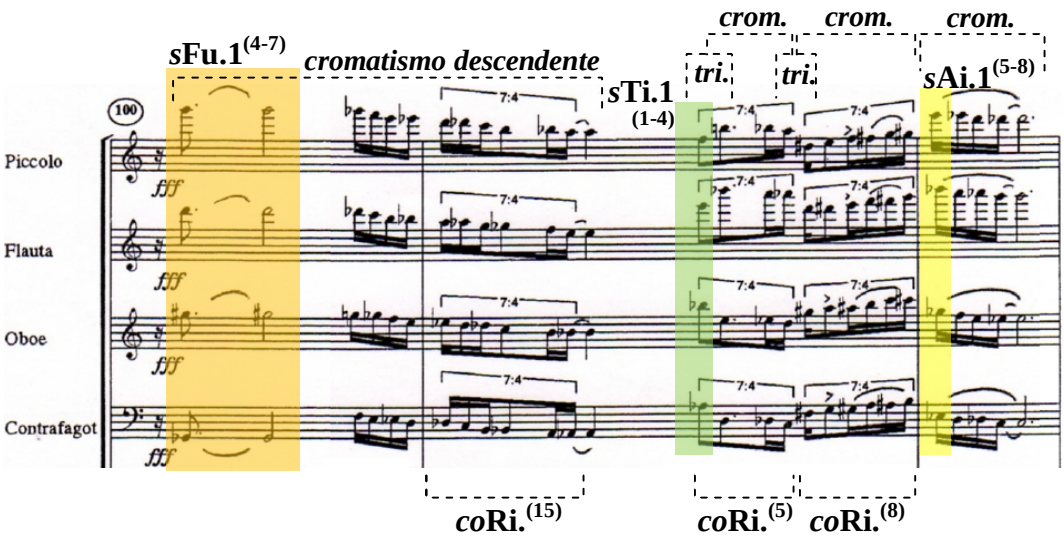
El empleo del **semitono/cromatismo** se aprecia en la construcción melódica del discurso conjunto de los Grupos 2 y 4, que parte siempre de la verticalización de fragmentos de las **series elementales**, como se aprecia en el ejemplo siguiente:

-(Ej.: Grupo 4, c.99-100):



Y el empleo del **tritono**, del **semitono/cromatismo** y del **complejo rítmico** se aprecia en la elaboración melódico-rítmica del discurso compartido por los Grupos 1 y 3, que también parte siempre de la verticalización de fragmentos de las distintas **series elementales**, como se aprecia en el ejemplo siguiente:

-(Ej.: Grupo 1, c.100-102):



-Bloque 10 (**B.10**) - c.103-107:

El Bloque 10 toma el planteamiento funcional y la misma estructura en dos Divisiones del previo Bloque 9: la primera con función introductoria protagonizada por la percusión en solitario, y la segunda con función de desarrollo llevada a cabo por todo el conjunto instrumental. Pero ahora la estructura se presenta más concentrada, reducida en sus dimensiones total e internas, con motivo de estrechar e intensificar el discurso, pasando de los 10c. del anterior **B.9** (**D.15**: 3c. y **D.16**: 7c.) a los 5c. de presente **B.10** (**D.17**: 2c. y **D.18**: 3c.).

Como sucediera en el previo **B.9**, también en la construcción del presente Bloque se observa una estructuración tanto vertical como horizontal. A nivel vertical existen dos estratos superpuestos: el estrato rítmico protagonizado por los percusionistas a los set-ups, y el estrato melódico-armónico llevado a cabo por los vientos. Y a nivel horizontal el Bloque se divide en dos Divisiones diferenciadas por su función.

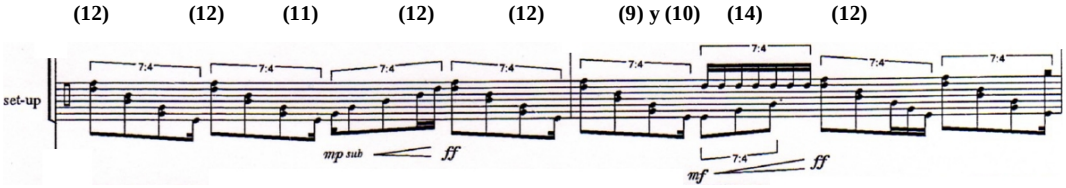
División 17 (**D.17**) - c.103-104:

Reproduciendo el mismo planteamiento funcional y la misma estructura que **B.9**, aunque ahora reducida, la primera División tiene también la función de

introducción, y está protagonizada por los dos primeros compases del estrato rítmico, llevado a cabo en solitario por los percusionistas.

El estrato rítmico está construido sobre una línea rítmica muy dinámica y en ***ff***, desplegada por los percusionistas isorrítmicamente y que se nutre exclusivamente de células rítmicas derivadas del septillo de semicorcheas, recogidas en el **complejo rítmico**: ***co*Rit**$^{(12,\ 11,\ 10,\ 9,\ 14)}$.

-(Ej.: G1 perc. c.103-104):
***co*Rit.**:



División 18 (**D.18**) - c.105-107:

Siguiendo la estructura del previo **B.9**, ahora, tras la División de introducción, la División 18 tiene la función de desarrollo del material, y está protagonizada también por la incorporación de los vientos.

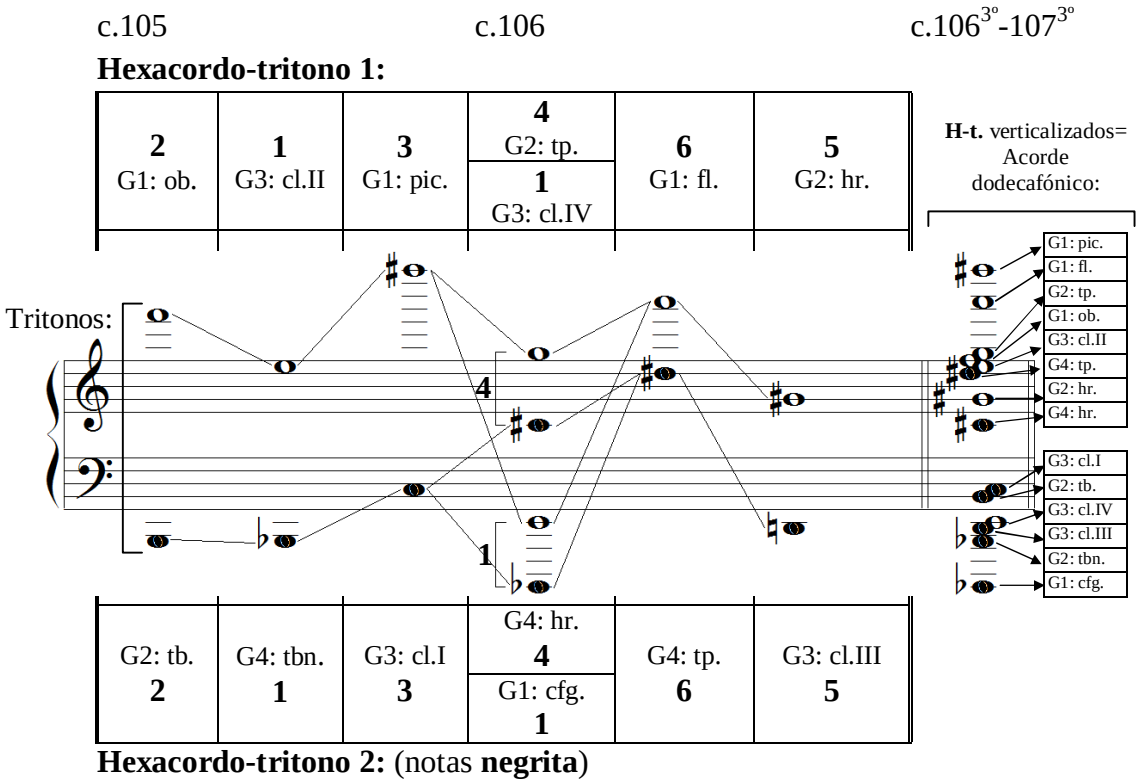
La percusión, por su lado, sigue desarrollando independiente la línea rítmica iniciada en la División introductoria previa, presentando las mismas características y los mismos elementos rítmicos, además de nuevos procedentes mayoritariamente del **complejo rítmico**, como ***co*Rit**$^{(16,\ 3,\ 17)}$. Sin embargo, para cerrar, en el último tiempo de la División (c.107^{4º}), la percusión pierde su independencia para unirse isorrítmicamente a los vientos con el ritmo ***co*Rit**$^{(17)}$, con la intención de acentuar el cierre del Bloque 10.

Y los vientos, por su lado, inician un discurso basado ahora en los **hexacordos-tritono**, a diferencia de lo realizado en el Bloque 9 anterior, que basaba su construcción en la verticalización de las series elementales.

El discurso desarrollado a partir de los **hexacordos-tritono** es muy parecido al realizado por los vientos en anteriores exposiciones de este mismo procedimiento

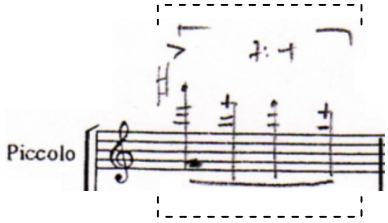
compositivo, y especialmente similar al llevado a cabo en la División 7 (c.66-70). Del mismo modo que en anteriores realizaciones, los instrumentos de viento van entrando escalonadamente –esta vez cada 1, 1, 1, 1 y 1/2 tiempos–, en ***fff***, y van exponiendo por parejas las notas de los dos **hexacordos-tritono** en paralelo y sin cruzar sus registros, manteniéndose la tesitura del **hexacordo-tritono 1** en todo momento por encima del **H-t. 2**. Sin embargo, en esta ocasión, a diferencia de anteriores realizaciones, los tritonos se presentan desordenadamente: 2, 1, 3, 4-1, 6 y 5, e incluso haciendo coincidir simultáneamente la exposición de los tritonos 4 y 1.

Una vez todos los instrumentos se han incorporado haciendo sonar su nota asignada de los **hexacordos-tritono**, finalmente, los instrumentos de viento se presentan homofónicamente, simultaneando todos los tritonos, verticalizando al completo los dos **hexacordos-tritono**, y dando lugar a un acorde dodecafónico desarrollado en el c.106^{3º}-107^{3º}, con el que se densifica e intensifica el discurso musical en el final de la División 18 y del Bloque 10.



En el acorde dodecafónico final –resultado de la verticalización de los dos **hexacordos-tritono**– pueden encontrarse detalles de interés: Presenta en los

instrumentos G3 cl.II y en G4 tbn. los *glissandos* de tritono que recuerdan a la pedal desarrollada por estos mismos instrumentos durante el pasado **B.6**. Y finalmente el acorde cierra en su último tiempo (c.107^{4º}) desarrollándose horizontalmente: rítmicamente con la célula ***co*Rit$^{(17)}$** del **complejo rítmico**, y melódicamente a través de la escala hexátona descendente, con la participación homofónica de la percusión y de todos los instrumento de viento en paralelo, lo que acentúa contundentemente el cierre del Bloque 10.

esc. hexátona

***co*Rit$^{(17)}$**

-Bloque 11 (**B.11**) - c.108-110:

Si el Bloque 10 tomaba el planteamiento funcional y la estructura del previo Bloque 9 pero más concentrada y reducida en sus dimensiones total e internas, el actual Bloque 11 continúa con esta misma tendencia. De este modo, desde el Bloque 9 hasta el actual, se puede apreciar la propensión a ir reduciendo las dimensiones de los sucesivos Bloques, a la vez que se mantiene su planteamiento funcional y la estructura interna con motivo de estrechar e intensificar progresivamente el discurso:

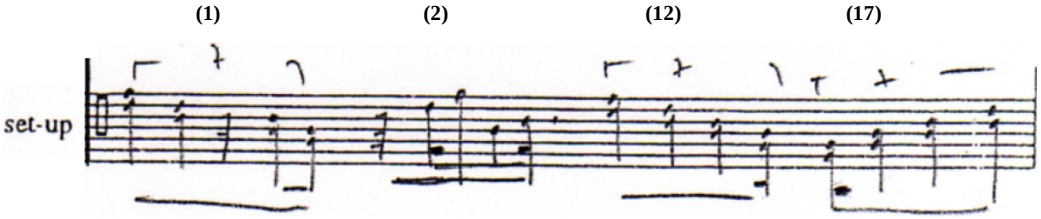
- **B.9**: 10c. (**D.15**: 3c. y **D.16**: 7c.)
- **B.10**: 5c. (**D.17**: 2c. y **D.18**: 3c.).
- **B.11**: 3c. (**D.17**: 1c. y **D.18**: 2c.).

Así pues, también ahora el Bloque actual se divide del mismo modo en dos Divisiones diferenciadas por su función: la primera con función introductoria protagonizada por la percusión en solitario, y la segunda con función de desarrollo llevada a cabo por todo el conjunto instrumental.

División 19 (**D.19**) - c.108:

Como en los dos anteriores Bloques, la primera División también tiene ahora la función de introducción, y en su único compás está protagonizada por los percusionistas en solitario. Estos llevan isorrítmicamente a cabo una línea muy dinámica y en ***ff***, que se nutre exclusivamente de células rítmicas recogidas en el **complejo rítmico**, encabezada por los característicos dos primeros componentes del **tema rítmico principal**: ***co*Rit**$^{(1, 2, 12, 17)}$.

-(Ej.: G1 perc. c.108):

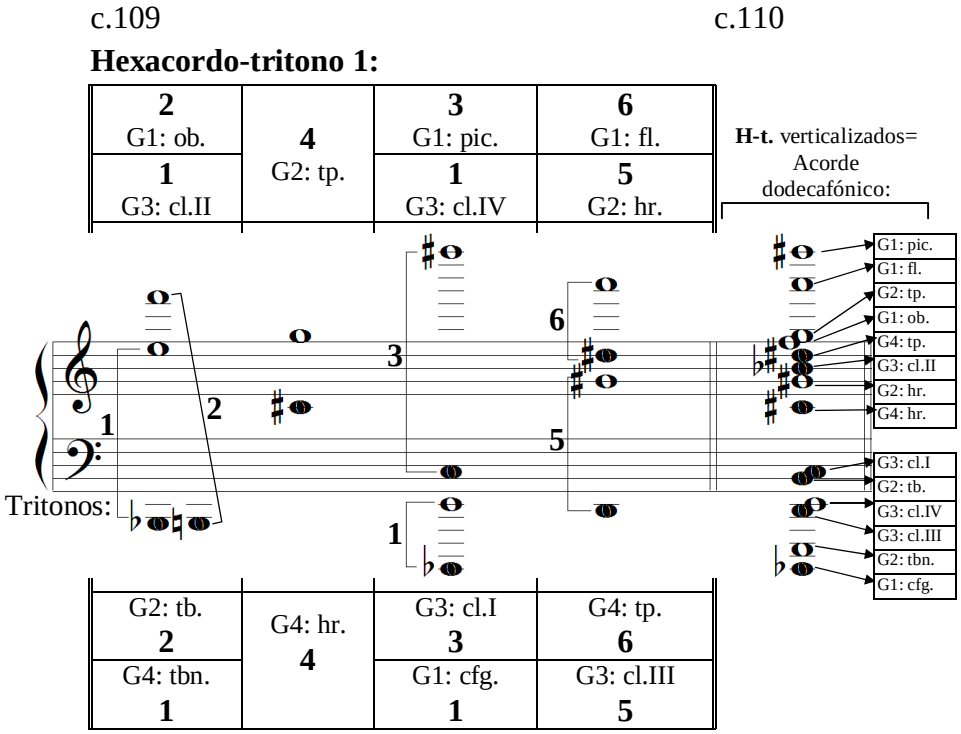
***co*Rit.**:

División 20 (**D.20**) - c.109-110:

Como en los dos anteriores Bloques, tras la División de introducción, la segunda División está protagonizada por la incorporación de los vientos y tiene la función de desarrollo del material.

Los vientos, como en el anterior Bloque 10, basan su discurso en los **hexacordos-tritono**. Siguiendo el procedimiento compositivo ya habitual para este material, los instrumentos de viento van entrando escalonadamente cada un tiempo durante el c.109, en ***fff***, y van exponiendo por parejas las notas de los dos **hexacordos-tritono**, en paralelo y sin cruzar sus registros, manteniéndose la tesitura del **hexacordo-tritono 1** en todo momento por encima del **H-t. 2**. Los tritonos se presentan desordenadamente, y obligados por la reducción de las dimensiones, se hace necesario desplegar simultáneamente algunos de ellos, quedando expuestos del siguiente modo: 1-2, 4, 1-3, y 5-6.

Una vez todos los instrumentos se han incorporado haciendo sonar su nota asignada de los **hexacordos-tritono**, finalmente, como sucedió en el pasado Bloque (**B.10**, **D.18**), los instrumentos de viento se presentan homofónicamente, verticalizando al completo los dos **hexacordos-tritono**, y dando lugar a un acorde

dodecafónico que se sostiene durante el c.110 en una dinámica de ***Psub.*** *cresc*. ***fff***, con el que se da por concluida la División 20, del Bloque 11 y de la Fase 5.



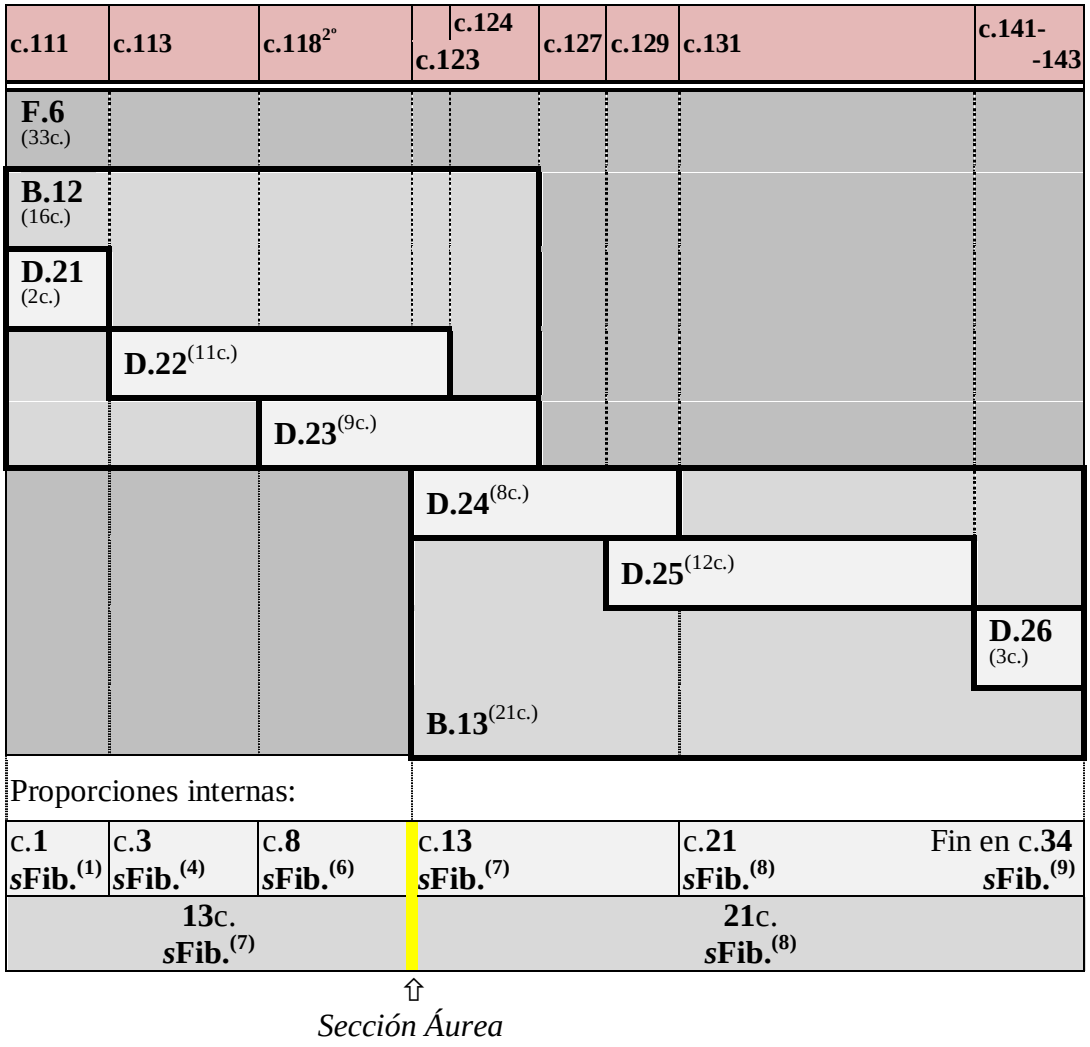
Por su parte, la percusión muta de los set-ups a los gongs de ópera chinos, inéditos en la obra hasta este momento, y en un continuo de semicorcheas ayudan a precipitar e intensificar el cierre.

–Fase 6 (**F.6**) - c.111-143:

Cambiando el discurso, la Fase 6 basa su construcción en la utilización de materiales ya empleados como el **complejo rítmico**, las **series elementales** y el **motivo "*indiferente*"**, sometidos en este momento a un desarrollo de gran complejidad y amplitud a través de procedimientos contrapuntísticos en forma de cánones diversos desarrollados pródigamente a partir de las series tanto por grupos como por voces individuales, texturas homofónicas, estratificación de los discursos, superposición y verticalización del material serial, disgregación instrumental del material rítmico a modo de hoquetus, reexposición y desarrollo del motivo "*indiferente*", entre otros. Así como la presentación y desarrollo de

nuevos materiales como los **acordes elementales**, no empleados en la obra hasta este momento.

Estructuralmente, la microforma de la Fase 6 también es realmente compleja tanto por el modo en que se despliegan internamente sus estructuras como por la planificación y el cálculo organizativo de sus dimensiones.
A nivel estructural, la Fase se divide en dos Bloques (**B.12** y **B.13**) diferenciados por el material empleado en cada uno de ellos, y se divide en seis Divisiones (de **D.21** a **D.26**) distinguidas por estar basadas en procedimientos compositivos diferentes. Funcionalmente, la primera División (**D.21**) desempeña la función de breve introducción de la Fase, y la última División (**D.26**) realiza la función de coda final tanto del Bloque 13 como de la Fase 6, del Tramo 3, incluso de la Sección 1 a nivel de macroestructural. El resto de Divisiones interiores (de **D.22** a **D.25**) desempeñan la función de desarrollo del discurso musical. La complejidad y el despliegue de los procedimientos compositivos empleados para estos desarrollos hace que, a excepción de las Divisiones primera y última –introducción y coda respectivamente–, el resto de microestructuras se presenten muy solapadas unas a otras. Esto es debido a que sus propios procedimientos compositivos –en muchas ocasiones en forma de cánones– las prolongan unas sobre otras impidiéndoles establecer límites comunes bien definidos y acotados. De este modo, la Fase 6 presenta una organización interna muy intrincada y compleja tanto a nivel de Bloques como de Divisiones. Todo esto se puede apreciar claramente en el siguiente esquema estructural:



Sección Áurea

Pero la complejidad de la Fase no se queda sólo en su nivel estructural, sino que a nivel interno organizativo y de dimensiones es interesantísimo observar cómo todo este complejo e intrincado despliegue de microestructuras formales viene establecido bajo el dictamen de la secuencia de Fibonacci. De este modo, si se observa la parte inferior del esquema anterior, dedicado a analizar las proporciones internas de la Fase 6, se aprecia cómo puntos fundamentales de su organización en Bloques y Divisiones van coincidiendo exactamente con valores del 1 al 9 de la secuencia de Fibonacci:

- Inicio de la **F.6**, **B.12** y **D.21** en el c.1= ***s*Fib.**$^{(1)}$: 1.
- Inicio de la **D.22** en el c.3= ***s*Fib.**$^{(4)}$: 3.
- Inicio de la **D.23** en el c.8= ***s*Fib.**$^{(6)}$: 8.

- Inicio del **B.13** y **D.24** en el c.13= ***s*Fib.**$^{(7)}$: 13.
- Fin de la **D.24** en el c.21= ***s*Fib.**$^{(8)}$: 21.
- Y fin de la Fase en la línea divisoria del c.34= ***s*Fib.**$^{(9)}$: 34.

Además, respecto a la proporción de la Fase completa, sus dos Bloques se distribuyen respondiendo a la sección Áurea, que, coincidiendo exactamente con el inicio del segundo Bloque de la Fase (**B.13**), se sitúa con precisión en el c.13.

Todo este complejo planteamiento formal supone un interesantísimo ejemplo del que se puede extraer la importante relevancia que el compositor otorga al pensamiento estructural a la hora de configurar el discurso, convirtiéndose en un factor fundamental en el lenguaje musical y la estética de Ramón Ramos.

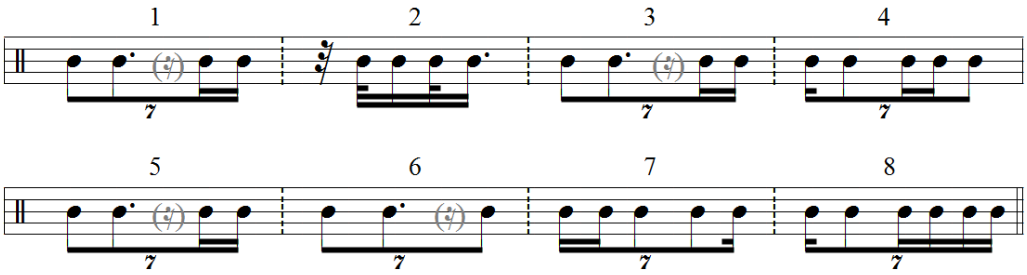
-Bloque 12 (**B.12**) - c.111-126:

El Bloque 12 está construido sobre materiales ya empleados en la obra como el **complejo rítmico** y su tema principal, y las **series elementales**. Éstas últimas son sometidas ampliamente a desarrollo a partir de un encuadre y un tratamiento grupal por los instrumentos de viento. Las tres Divisiones en las que se fragmenta el Bloque (**D.21**, **D.22** y **D.23**) se distinguen por aplicar distintos procedimientos compositivos a estos materiales.

División 21 (**D.21**) - c.111-112:

La División 21, primera de la Fase, desempeña la función de breve introducción, y está protagonizada por la percusión en solitario.

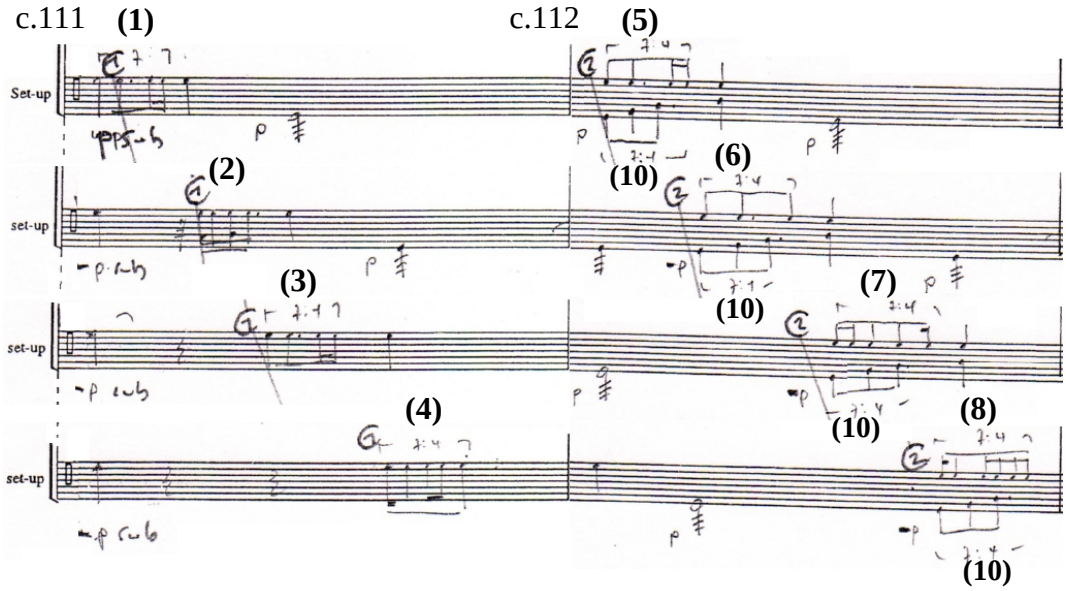
Los percusionistas basan su exposición en el **tema rítmico principal**, que comprende los ocho primeros componentes del **complejo rítmico**, ***co*Rit**$^{(1\text{-}8)}$:



Este **tema rítmico principal** es expuesto a modo de hoquetus: dividido en sus células rítmicas de un tiempo y compartido siendo repartidas por los cuatro

percusionistas que las van exponiendo correlativamente en el orden G1, G2 G3 y G4, repitiéndose este procedimiento recurrentemente. Véase la percusión:

***co*Rit$^{(1\text{-}8)}$**:



Las células del complejo rítmico se interpretan en ***mp***, siempre al gong de ópera chino –inédito hasta este momento en la obra–, en el segundo compás (c.112) en compañía de los parches del set-up con la célula rítmica ***co*Rit$^{(10)}$**, y los tiempos entre sus exposiciones se ocupan con redobles en ***P*** en el bombo.

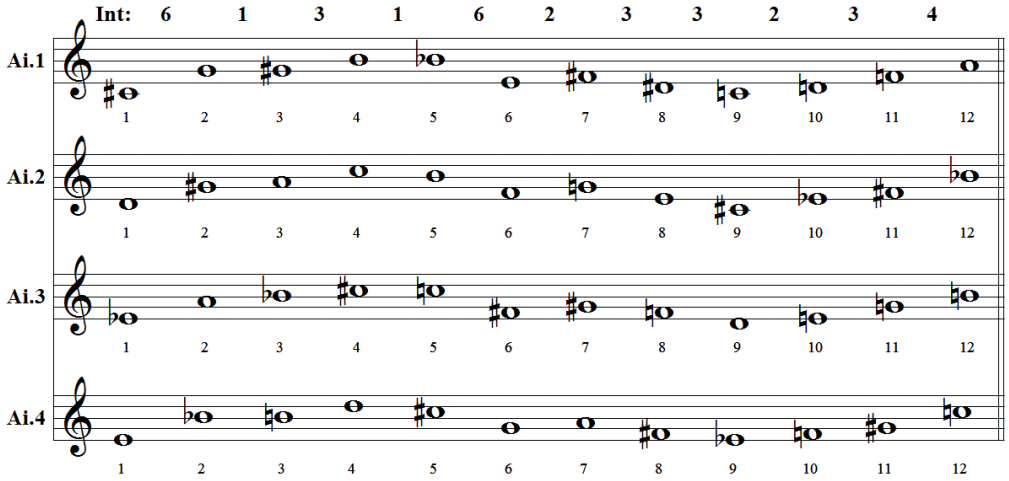
La percusión, en su estrato rítmico particular, seguirá independientemente desarrollando con idénticas características este mismo procedimiento, hasta el c.117, ya sobre la División 22, y hasta justo antes del inicio de la División 23, donde cambiará el aspecto de su discurso y abandonará su estrato rítmico particular.

<u>División 22 (**D.22**) - c.113-123:</u>

Durante la División 22 la percusión sigue en su estrato rítmico del discurso desarrollando independientemente el procedimiento iniciado en la introducción (**D.21**), con las mismas características, redundando fundamentalmente en los componentes rítmicos ya expuestos e incorporando algunos nuevos procedentes del **complejo serial**, como ***co*Rit$^{(9,\ 14,\ 18)}$**.

Por otro lado, la División 22 está protagonizada por la incorporación de los vientos, que, sobre el estrato rítmico de la percusión, conforman un nuevo estrato de características melódico-contrapuntísticas. El discurso musical del nuevo estrato melódico se construye contrapuntísticamente mediante un amplio canon basado en las **series elementales**, que consta de antecedente y cuatro consecuentes sustentados en ***P*** por los diferentes Grupos, que van incorporándose escalonadamente al discurso, siempre a 7 tiempos de distancia, en el siguiente orden: antecedente= G1 vientos, consecuente 1º= G4 vientos, consecuente 2º= G3 vientos, consecuente 3º= G2 vientos, y consecuente 4º= Grupo formado por los cuatro percusionistas.

– **Antecedente** (c.113-114): Presentado por los cuatro instrumentos de viento del Grupo 1 (*Aire*). Su constitución está basada precisamente en la **serie elemental** que se asocia simbólicamente al Grupo 1, la serie *Aire*: ***s*Ai.$^{[O](1\text{-}12)}$**. Armónicamente el antecedente se construye mediante la superposición de cuatro series ***s*Ai.$^{[O]}$**, sustentadas por los cuatro instrumentos de viento del Grupo, y que se apilan transportadas a intervalos de semitono, de la ***s*Ai.1** a la ***s*Ai.4**. Esto implica que por primera vez en la obra se haga uso de las **series elementales** más allá de su tono original (***s*Ai.1**), empleando así otras series transportadas que pertenecen a su complejo serial (***s*Ai.2**, ***s*Ai.3**, ***s*Ai.4**):



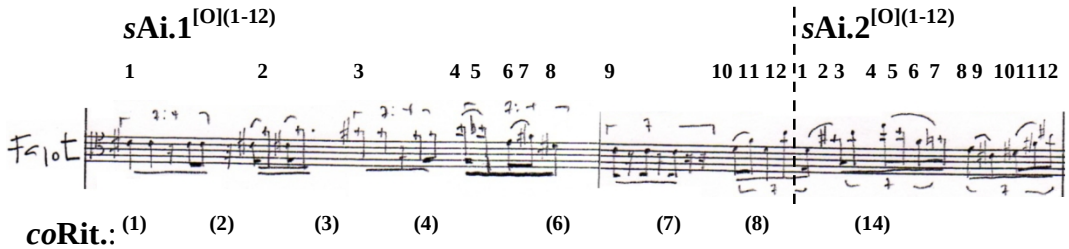
La superposición de series transportadas al semitono confiere sonoramente al Grupo una calidad armónica de *cluster* cromático, que a nivel horizontal se desarrolla melódicamente de modo homofónico, en paralelo, empleando para su configuración melódica final una exposición sucesiva de dos series

completas a distancia también de semitono ascendente. De este modo, para la construcción del antecedente se emplean un total de cinco transposiciones del complejo serial, de ***s*Ai.1** a ***s*Ai.5**. Todo esto queda esquematizado del siguiente modo:

Grupo 1 (*Aire*)	**Antecedente**	
	c.113	c.114 $^{2º\text{-}4º}$
Piccolo	***s*Ai.4**$^{[O](1\text{-}12)}$	***s*Ai.5**$^{[O](1\text{-}12)}$
Flauta	***s*Ai.3**$^{[O](1\text{-}12)}$	***s*Ai.4**$^{[O](1\text{-}12)}$
Oboe	***s*Ai.2**$^{[O](1\text{-}12)}$	***s*Ai.3**$^{[O](1\text{-}12)}$
Fagot	***s*Ai.1**$^{[O](1\text{-}12)}$	***s*Ai.2**$^{[O](1\text{-}12)}$

Melódicamente las series son tratadas respetando perfectamente el orden de sus notas, aunque enriqueciendo su aspecto mediante licencias justificadas melódicamente como la repetición sucesiva de la misma nota, la repetición de pequeños giros interválicos sobre varias notas de la serie, o la recapitulación posterior de notas previas en el orden de la serie ya empleadas.

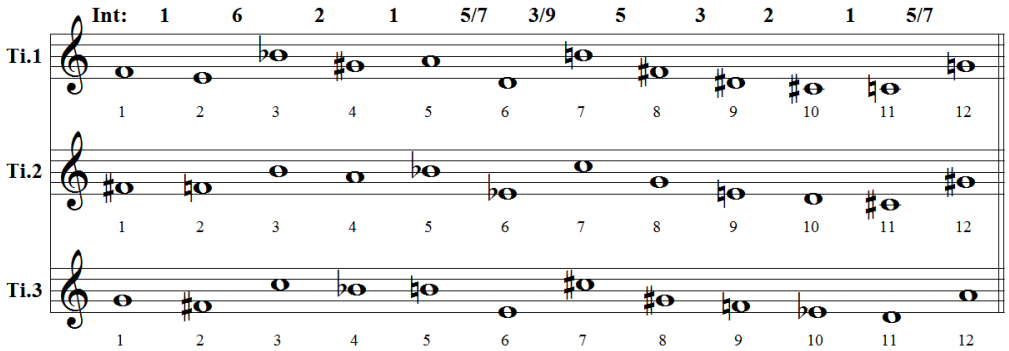
Y rítmicamente la melodía se despliega, con el protagonismo de las medidas derivadas del septillo de semicorcheas, inspirada en el **tema rítmico principal**, compuesto por los ocho primeros componentes del **complejo rítmico** (***co*Rit**$^{(1\text{-}8)}$), aunque suprimiendo el nº 5 –que es la repetición del nº 1– y añadiendo el nº14 para finalizar.

-(Ej.: G1 fg., c.112-113):

Una vez expuesto el antecedente de dos compases, el Grupo 1 permanece en silencio durante 13 tiempos, dando paso seguido a su intervención abriendo la División 23 (c.118).

– **Consecuente 1º** (c.114 ^{4º}-116 ^{3º}): Presentado por los tres instrumentos de viento del Grupo 4 (*Tierra*), a siete tiempos de distancia del antecedente y solapando

su primer tiempo con el último del antecedente. De idénticas características tanto armónicas como melódicas y rítmicas que el antecedente, salvo porque su constitución está ahora basada en la **serie elemental** que se asocia simbólicamente al Grupo 4, la serie *Tierra*: ***s*Ti.$^{[O](1-12)}$**.

Armónicamente, del mismo modo que se hiciera en el antecedente, se construye mediante la superposición de series ***s*Ti.$^{[O]}$**, sustentadas por los ahora tres instrumentos de viento del Grupo, y que se apilan transportadas a intervalos de semitono, de la ***s*Ti.1** a la ***s*Ti.3**, haciéndose también uso de series transportadas pertenecientes a su complejo serial (***s*Ti.2**, ***s*Ti.3**), y confiriéndose al Grupo una sonoridad de *cluster* cromático:

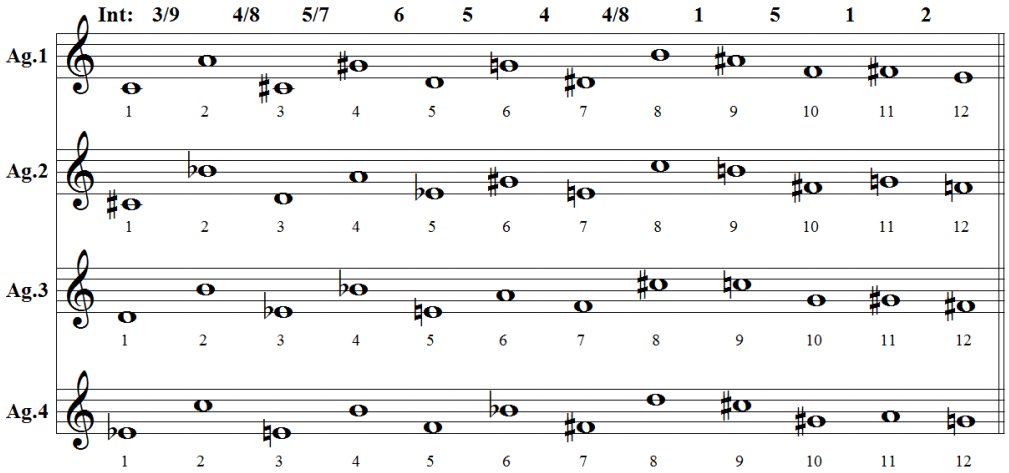


A nivel horizontal, del mismo modo que en el antecedente, las series superpuestas se desarrollan melódicamente en paralelo, de modo homofónico, exponiéndose dos series completas sucesivas a distancia de semitono ascendente. De este modo, para la construcción del consecuente 1º se emplean un total de cuatro transposiciones del complejo serial, de ***s*Ti.1** a ***s*Ti.4**:

Grupo 4 (*Tierra*)	**Consecuente 1º**	
	c.114^{4º}	c.116$^{1º\text{-}3º}$
Trompa	***s*Ti.1$^{[O](1-12)}$**	***s*Ti.2$^{[O](1-12)}$**
Trompeta	***s*Ti.2$^{[O](1-12)}$**	***s*Ti.3$^{[O](1-12)}$**
Trombón	***s*Ti.3$^{[O](1-12)}$**	***s*Ti.4$^{[O](1-12)}$**

Melódica y rítmicamente la melodía se despliega con idénticas características que el antecedente, pero ahora a partir de las series ***s*Ti.$^{[O]}$**. Una vez expuesto el consecuente 1º, el Grupo 4 permanece en silencio también durante 13 tiempos, dando paso seguido a su intervención ya en la próxima División 23, en el c.120.

– **Consecuente 2º** (c.116[3º]-118[2º]): Presentado por los cuatro instrumentos de viento del Grupo 3 (*Agua*), a siete tiempos de distancia del 1º consecuente y solapando su primer tiempo con el último del consecuente 1º. Presenta idénticas características tanto armónicas como melódicas y rítmicas que el antecedente, pero ahora basando su constitución en la **serie elemental** que se asocia simbólicamente al Grupo 3, la serie *Agua*: ***s*Ag.[O](1-12)**, construyéndose mediante la superposición de cuatro series ***s*Ag.[O]** que se apilan transportadas a intervalos de semitono, de la ***s*Ag.1** a la ***s*Ag.4**, y confiriéndose al Grupo de nuevo una sonoridad de *cluster* cromático:



Del mismo modo, la melodía desarrolla las series superpuestas en paralelo, homofónicamente, exponiéndose dos series completas sucesivas a distancia de semitono ascendente. De este modo, para la construcción del consecuente 2º se emplean un total de cinco transposiciones del complejo serial, de ***s*Ag.1** a ***s*Ag.5**:

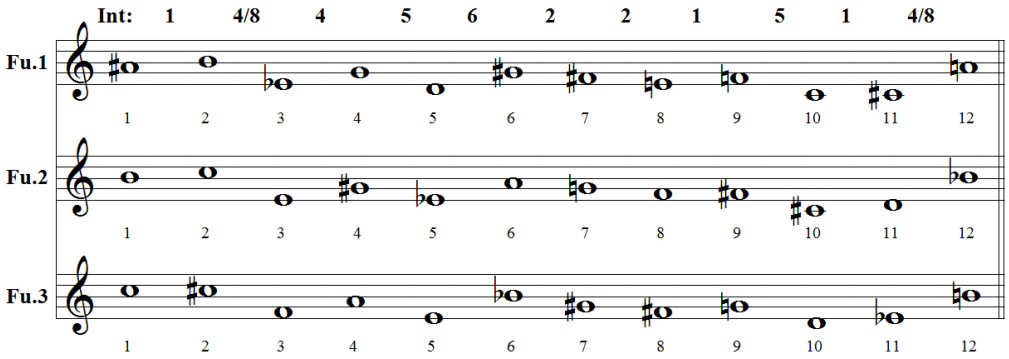
Grupo 3 (*Agua*)	**Consecuente 2º**	
	c.116[3º]	c.117[4º]-118[2º]
Clarinete bajo I	***s*Ag.4[O](1-12)**	***s*Ag.5[O](1-12)**
Clarinete bajo II	***s*Ag.3[O](1-12)**	***s*Ag.4[O](1-12)**
Clarinete bajo III	***s*Ag.2[O](1-12)**	***s*Ag.3[O](1-12)**
Clarinete bajo IV	***s*Ag.1[O](1-12)**	***s*Ag.2[O](1-12)**

Melódica y rítmicamente la melodía se despliega con idénticas características que el antecedente, pero ahora a partir de las series ***s*Ag.[O]**. Una vez expuesto el consecuente 2º, el Grupo 3 permanece en silencio también durante 13

tiempos, dando paso seguido a su intervención ya en la próxima División 23, en el c.121^{4º}.

– **Consecuente 3º** (c.118^{2º}-120^{1º}): El inicio del consecuente 3º, aunque enmarcado en el procedimiento compositivo de la actual División 22, se produce coincidiendo con el comienzo de la División 23 (c.118), llevada a cabo al mismo tiempo por otros instrumentos, y se desarrollará ya totalmente solapado a esta.

El consecuente 3º es presentado por los tres instrumentos de viento del Grupo 2 (*Fuego*), a siete tiempos de distancia del 2º consecuente y coincidiendo su primer tiempo con el último del consecuente 2º. Presenta idénticas características tanto armónicas como melódicas y rítmicas que el antecedente, pero ahora basando su constitución en la **serie elemental** que se asocia simbólicamente al Grupo 2, la serie *Fuego*: ***s*Fu.$^{[O](1-12)}$**, construyéndose mediante la superposición de tres series ***s*Fu.$^{[O]}$** que se apilan transportadas a intervalos de semitono, de la ***s*Fu.1** a la ***s*Fu.3**, y confiriéndose al Grupo de nuevo una sonoridad de *cluster* cromático:



Del mismo modo, la melodía desarrolla las series superpuestas en modo homofónico, en paralelo, exponiéndose dos series completas sucesiva a distancia de semitono ascendente. De este modo, para la construcción del consecuente 3º se emplean un total de cuatro transposiciones del complejo serial, de ***s*Fu.1** a ***s*Fu.4**:

Grupo 2 (*Fuego*)	**Consecuente 3º**	
	c.118^{2º}	c.119^{3º}-120^{1º}
Trompa	***s*Fu.1$^{[O](1-12)}$**	***s*Fu.2$^{[O](1-12)}$**
Trompeta	***s*Fu.2$^{[O](1-12)}$**	***s*Fu.3$^{[O](1-12)}$**
Tuba	***s*Fu.3$^{[O](1-12)}$**	***s*Fu.4$^{[O](1-12)}$**

Melódica y rítmicamente la melodía se despliega con idénticas características que el antecedente, pero ahora a partir de las series ***s*Fu.[O]**. Una vez expuesto el consecuente 3º, el Grupo 2 permanece en silencio también durante 13 tiempos, dando paso seguido a su intervención ya en la próxima División 23, en el c.123^{3º}.

– **Consecuente 4º** (c.120-123): Presentado por los cuatro instrumentos de percusión, que, mutando de los set-ups a las láminas (G1 y G4 marimbas, y G2 y G3 vibráfonos), abandonan su estrato rítmico particular –iniciado y sostenido desde la introducción del Bloque 11 (**D.21**: c.111-112)–, para incorporarse al estrato melódico-contrapuntístico, conformando un quinto Grupo instrumental independiente y participando como 4º y último consecuente en el desarrollo del canon llevado a cabo hasta ahora por los vientos. Del mismo modo que los anteriores antecedentes, se inicia a siete tiempos de distancia del 3º consecuente y solapando su primer tiempo con el último del consecuente 3º. Presenta idénticas características tanto armónicas como melódicas y rítmicas que el antecedente, pero ahora basando su constitución en las cuatro **series elementales** a la vez, tomando cada percusionista la serie asociada simbólicamente al Grupo instrumental al que pertenece, y superponiéndolas simultáneamente.

Del mismo modo que en los anteriores consecuentes, la melodía desarrolla las diferentes series superpuestas en paralelo, homofónicamente, pero en esta ocasión, además de exponerse las dos series sucesivas al semitono ascendente habituales, su discurso se ve extendido exponiendo una tercera serie sucesiva al semitono ascendente, y una cuarta serie esta vez por movimiento retrógrado, siendo la primera vez en la obra que se hace uso de las **series elementales** en su aspecto retrógrado. De este modo, para la construcción del consecuente 4º se emplean un total de dieciséis series distintas:

Grupo percusión	**Consecuente 4º**		**extensión**	
	c.120	c.121^{2º}	c.122	c.123
G1 Marimba	***s*Ai.1$^{[O](1-12)}$**	***s*Ai.2$^{[O](1-12)}$**	***s*Ai.3$^{[O](1-12)}$**	***s*Ai.1$^{[R](12-1)}$**
G2 Vibráfono	***s*Fu.1$^{[O](1-12)}$**	***s*Fu.2$^{[O](1-12)}$**	***s*Fu.3$^{[O](1-12)}$**	***s*Fu.1$^{[R](12-1)}$**
G3 Vibráfono	***s*Ag.1$^{[O](1-12)}$**	***s*Ag.2$^{[O](1-12)}$**	***s*Ag.3$^{[O](1-12)}$**	***s*Ag.1$^{[R](12-1)}$**
G4 Marimba	***s*Ti.1$^{[O](1-12)}$**	***s*Ti.2$^{[O](1-12)}$**	***s*Ti.3$^{[O](1-12)}$**	***s*Ti.1$^{[R](12-1)}$**

El consecuente 4º se despliega melódica y rítmicamente con idénticas características que el antecedente, pero ahora a partir de las diferentes series correspondientes. Y la extensión de las dos últimas series añadidas se desarrolla presentando rítmicamente tanto componentes procedentes del **complejo rítmico** (***co*Rit**$^{(6,\ 14\text{retrógrado},\ 1)}$) como ritmos libres, ajenos a este.

Aunque enmarcado en el procedimiento compositivo de la actual División 22, el consecuente 4º y su extensión se han desarrollado totalmente solapados y paralelos a la División 23 llevada a cabo al mismo tiempo por otros instrumentos, por lo que una vez finalizada su exposición, el Grupo formado por los percusionistas entrará directamente ya en la posterior División 24, en el c.124.

División 23 (**D.23**) - c.118^{2º}-126:

La División 23 da inicio solapada a la anterior División 22 mientras esta última está todavía desarrollándose. Del mismo modo que la previa **D.22**, la actual **D.23** basa su construcción en procedimientos contrapuntísticos mediante el despliegue de un amplio canon basado en las **series elementales**, que consta de antecedente y tres consecuentes (uno menos que en el canon de la **D.22**) sustentados en ***PP*** y con la indicación de "*indiferente*" –lo que recuerda a las especificaciones dinámicas de la Fase 3, en el principio de la obra– por los cuatro Grupos, que van incorporándose escalonadamente al discurso, siempre a 7 tiempos de distancia (ídem que en **D.22**), en el siguiente orden: antecedente= G1 vientos, consecuente 1º= G4 vientos, consecuente 2º= G3 vientos, y consecuente 3º= G2 vientos (ídem que en **D.22**).

– **Antecedente** (c.118^{2º}-122): Presentado por los cuatro instrumentos de viento del Grupo 1 (*Aire*). Su constitución está basada precisamente en la **serie elemental** que se asocia simbólicamente al Grupo 1, la serie *Aire*: ***s*Ai.**$^{[O](1\text{-}12)}$.

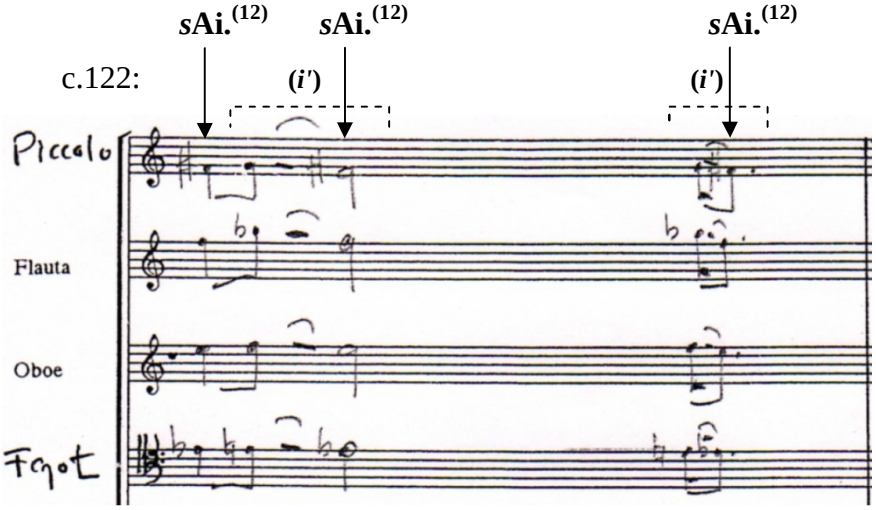
El antecedente consta de dos partes correspondientes a dos exposiciones sucesivas de la serie a la 3ª Mayor ascendente, asumiendo la primera una categoría principal y la segunda como accesoria.

Armónicamente el antecedente se construye mediante la superposición de cuatro series del complejo serial de ***s*Ai.**$^{[O]}$, sustentadas por los cuatro

instrumentos de viento del Grupo, y que se superponen a intervalos de semitono, lo que confiere al Grupo una calidad sonora de *cluster* cromático. De este modo, para la construcción del antecedente se emplea una gran parte de las transposiciones del complejo serial, de ***s*Ai.3** a ***s*Ai.10**:

Grupo 1 (*Aire*)	**Antecedente**	
	serie principal	serie accesoria
	c.118^{2º}	c.120-122
Piccolo	***s*Ai.6**$^{[O](1-12)}$	***s*Ai.10**$^{[O](1-12)}$
Flauta	***s*Ai.5**$^{[O](1-12)}$	***s*Ai.9**$^{[O](1-12)}$
Oboe	***s*Ai.4**$^{[O](1-12)}$	***s*Ai.8**$^{[O](1-12)}$
Fagot	***s*Ai.3**$^{[O](1-12)}$	***s*Ai.7**$^{[O](1-12)}$

Melódicamente, las series superpuestas se desarrollan a nivel horizontal en paralelo, de modo homofónico, respetando rigurosamente el orden de sus notas y sin licencias de variación melódicas, a excepción de la producida sobre la última nota de la segunda serie, en el c.122, sobre la que curiosamente se rememora el diseño del **motivo "*indiferente*" (*i'*)** –con forma de breve *glissando* descendente de semitono–, con la intención de ir tímidamente anticipando y preparando su reaparición como uno de los protagonista de la próxima División 25:

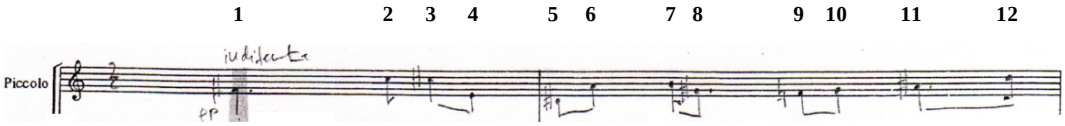


Rítmicamente la melodía abandona ahora el uso de las medidas derivadas del septillo de semicorcheas –protagonistas absolutas en el canon de la anterior **D.22**– en favor de medidas más ordinarias y libres, menos dinámicas, basadas

en la corchea, presentando una característica negra con puntillo y corchea en el ritmo inicial de su cabeza.

-(Ej.: G1 pic., c.118[2º]-119):

***s*Ai.6[O](1-12)**



Y una vez expuesto completo el antecedente de cinco compases, el Grupo 1 enlaza directamente con su participación en la siguiente Fase 13 - División 24, en el compás 123.

– **Consecuente 1º** (c.120-123): Presentado por los tres instrumentos de viento del Grupo 4 (*Tierra*). En su respuesta al antecedente, este primer consecuente no es un consecuente al uso, sino que presenta divergencias con el antecedente, no en su planteamiento fundamental pero sí en su aspecto final, como veremos.

Su constitución está basada en la **serie elemental** que se asocia simbólicamente al Grupo 4, la serie *Tierra*: ***s*Ti.[O](1-12)**. Del mismo modo que el antecedente, el consecuente 1º consta de dos partes correspondientes a dos exposiciones sucesivas de la serie, pero ahora al semitono ascendente, a diferencia de la 3ª Mayor acaecida en el antecedente.

Armónicamente se construye mediante la superposición de tres series del complejo serial de ***s*Ti.[O]**, sustentadas por los tres instrumentos de viento del Grupo, y que se superponen a intervalos de semitono, lo que confiere al Grupo una calidad sonora de *cluster* cromático. De este modo, para la construcción del consecuente 1º se emplean un total de cuatro transposiciones del complejo serial, de ***s*Ti.3** a ***s*Ti.6**:

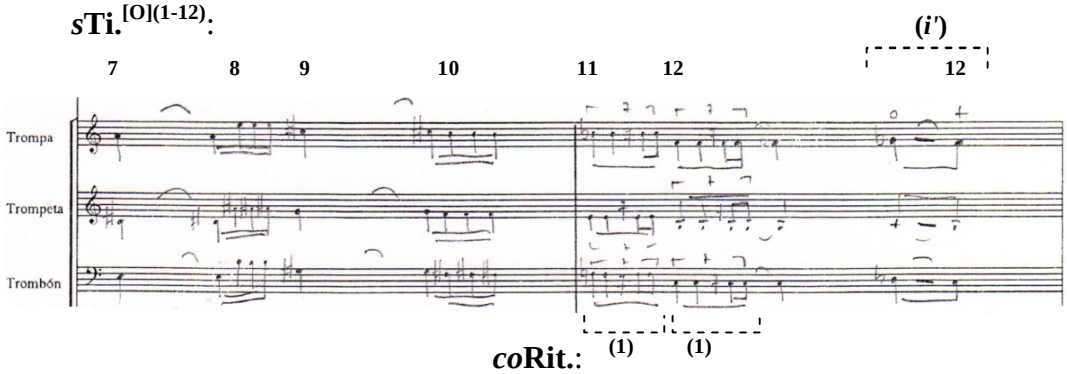
Grupo 2 (*Tierra*)	**Consecuente 1º**	
	serie principal	serie accesoria
	c.120	c.121[3º]-123
Trompa	***s*Ti.3[O](1-12)**	***s*Ti.4[O](1-12)**
Trompeta	***s*Ti.4[O](1-12)**	***s*Ti.5[O](1-12)**
Trombón	***s*Ti.5[O](1-12)**	***s*Ti.6[O](1-12)**

–{Advertimos en la partitura un *lapsus cálami* respecto a la rigurosidad del procedimiento compositivo adoptado por el autor= En el c.121^{4º}, G4 hr.: el Fa escrito debería ser un Fa# según surge de la serie ***s*Ti.4$^{[O](4)}$**.}–

Melódicamente, las series superpuestas se desarrollan a nivel horizontal en paralelo, de modo homofónico, respetando rigurosamente el orden de sus notas, pero con licencias melódicas a modo de repeticiones sucesivas de la misma nota, lo que no sucedía en el antecedente. Sin embargo, de modo similar a como sucediera en el antecedente, sobre la última nota de la segunda serie, en el c.123^{4º}, se rememora también el diseño del **motivo "*indiferente*" (*i'*)** –breve *glissando* descendente de semitono–, con la intención de anticipar y preparar la reaparición del motivo como uno de los protagonista de la próxima División 25.

Rítmicamente el consecuente 1º diverge totalmente del antecedente, presentando un ritmo basado ahora en la semicorchea, e incluso haciendo uso del componente nº 1 del **complejo rítmico** –medida derivada del septillo de semicorcheas– que había sido proscrito en la construcción rítmica del antecedente.

-(Ej.: G4, c.122-123):



Y una vez expuesto completo el consecuente 1º, de cuatro compases, el Grupo 4 enlaza directamente con su participación en la siguiente Fase 13 - División 24, en el compás 124.

– **Consecuente 2º** (c.121^{4º}-125): Presentado por los cuatro instrumentos de viento del Grupo 3 (*Agua*). En su respuesta al antecedente, este segundo consecuente es más fiel y guarda más similitudes que el consecuente 1º.

Su constitución está basada, como viene siendo habitual, en la **serie elemental** que se asocia simbólicamente al Grupo 3, la serie *Agua*: ***s*Ag.$^{[O](1-12)}$**. Del mismo modo que el antecedente, el consecuente 2º consta de dos partes correspondientes a dos exposiciones sucesivas de la serie, pero ahora relacionadas al semitono ascendente –al igual que el consecuente 1º y a diferencia de la 3ª Mayor del antecedente–, asumiendo la primera una categoría principal y la segunda como accesoria.

Armónicamente el antecedente se construye mediante la superposición de cuatro series del complejo serial de ***s*Ti.$^{[O]}$**, sustentadas por los cuatro clarinetes bajos del Grupo, y que se superponen a intervalos de semitono, lo que confiere al Grupo una sonoridad armónica de *cluster* cromático. De este modo, para la construcción del antecedente se emplean un total de cinco transposiciones del complejo serial, de ***s*Ti.3** a ***s*Ti.7**:

Grupo 3 (*Agua*)	**Consecuente 2º**	
	serie principal	serie accesoria
	c.121^{4º}	c.123^{3º}-125
Clarinete bajo I	**sAg.6$^{[O](1-12)}$**	**sAg.7$^{[O](1-12)}$**
Clarinete bajo II	**sAg.5$^{[O](1-12)}$**	**sAg.6$^{[O](1-12)}$**
Clarinete bajo III	**sAg.4$^{[O](1-12)}$**	**sAg.5$^{[O](1-12)}$**
Clarinete bajo IV	**sAg.3$^{[O](1-12)}$**	**sAg.4$^{[O](1-12)}$**

Melódicamente las series superpuestas se desarrollan a nivel horizontal de modo homofónico, en paralelo, respetando rigurosamente el orden de sus notas y sin licencias de variación melódicas, a excepción del trémolo producido sobre las dos últimas notas de la segunda serie, sostenido durante todo el compás 125.

Rítmicamente el consecuente 2º es literal al antecedente en su serie principal, pero en su serie accesoria difiere del antecedente y se desarrolla con libertad a partir de características similares.

Y una vez expuesto completo el consecuente 2º, de unos cuatro compases, el Grupo 3 enlaza directamente con su participación en la siguiente Fase 13 - División 24, en el compás 123.

– **Consecuente 3º** (c.123^{3º}-126): Presentado por los tres instrumentos de viento metal del Grupo 2 (*Fuego*). En su respuesta al antecedente, este tercer

consecuente guarda algunas similitudes, aunque presenta divergencias a nivel estructural y en su aspecto rítmico-melódico.

Su constitución está basada en la **serie elemental** que se asocia simbólicamente al Grupo 2, la serie *Fuego*: ***s*Fu.$^{[O](1\text{-}12)}$**. A diferencia del antecedente y los consecuentes 1º y 2º, el consecuente 3º no consta de dos partes sino que presenta una sola exposición serial.

Armónicamente el antecedente se construye mediante la superposición de tres series del complejo serial de ***s*Fu.$^{[O]}$**, sustentadas por los tres metales del Grupo, y que se superponen a intervalos de semitono, lo que confiere al Grupo una sonoridad armónica de *cluster* cromático:

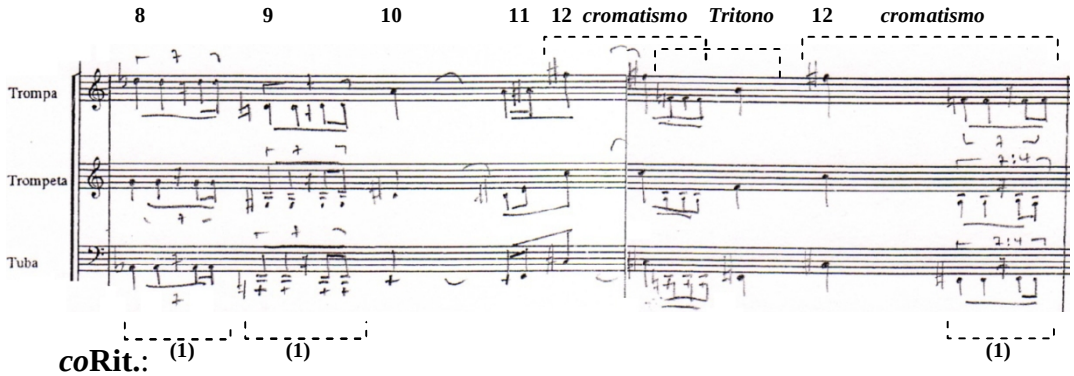
Grupo 2 (*Fuego*)	**Consecuente 3º**
	c.123^{3º}-126
Trompa	***s*Fu.3$^{[O](1\text{-}12)}$**
Trompeta	***s*Fu.4$^{[O](1\text{-}12)}$**
Tuba	***s*Fu.5$^{[O](1\text{-}12)}$**

Melódicamente las series superpuestas se desarrollan a nivel horizontal en paralelo, de modo homofónico, respetando rigurosamente el orden de sus notas y con alguna licencia de variación melódica en forma de repetición sucesiva de la misma nota. De modo particular, el 3º consecuente ve ampliado su final por una pequeña extensión en el c.126 basada melódicamente en el **semitono/cromatismo** y en el **tritono**, las dos interválicas más importantes de la obra.

Rítmicamente el consecuente 3º da comienzo del mismo modo que el antecedente, con su característica negra con puntillo y corchea, para seguidamente desarrollarse con libertad, incluso utilizando el componente nº 1 del **complejo rítmico** en varias ocasiones, como sucedió en el consecuente 1º.

-(Ej.: G2, c.125-126):

***s*Fu.**[O](1-12):



***co*Rit.**:

Y una vez expuesto completo el 3º y último consecuente, de unos cuatro compases, el Grupo 2 enlaza directamente con su participación en la siguiente Fase 13 - División 24, en el compás 127.

-Bloque 13 (**B.13**) - c.123-143:

El inicio del Bloque 13 da comienzo solapado al anterior Bloque 12 mientras va dando por finalizados sus procesos abiertos.

Si el Bloque 12 estaba construido sobre el desarrollo de materiales ya presentados previamente en la obra, el actual Bloque 13 se construye en base a la presentación de material nuevo, como los **acordes elementales**, además de reexponer materiales ya utilizados como el **motivo "*indiferente*"** o las **series elementales**. Éstas últimas también son sometidas ampliamente a desarrollo, ahora a partir de un tratamiento individual y con el protagonismo de los instrumentos de láminas en la percusión, a diferencia del tratamiento grupal llevado a cabo por los instrumentos de viento en el Bloque 12 previo. Las tres Divisiones en las que se fragmenta el Bloque (**D.24**, **D.25** y **D.26**) se distinguen por aplicar distintos procedimientos compositivos a estos materiales.

División 24 (**D.24**) - c.123-130:

La División 24 da inicio solapada a la anterior División 23 mientras finaliza el proceso de canon, que se prolonga y concluye en el c.126.

La actual División se construye en dos claros estratos diferentes superpuestos. Por un lado se encuentra el estrato protagonizado por los vientos, basado en los **acordes elementales**, dando fundamento a un estrato armónico. Y por otro lado se distingue el estrato protagonizado por la percusión a las láminas, basado en las **series elementales**, que dan fundamento a un estrato serial-melódico.

-Estrato armónico: Protagonizado por los vientos de los cuatro Grupos, que basan toda su intervención en la presentación de los **acordes elementales**, utilizados aquí por primera vez en la obra. Como ya fueron descritos detalladamente en el apartado inicial del análisis dedicado a los materiales precompositivos, los cuatro **acordes elementales** están estrechamente asociados desde su origen al simbolismo de la obra, naciendo cada uno de ellos en representación de cada uno de los cuatro elementos (*Aire*, *Fuego*, *Agua* y *Tierra*) y vinculados a cada uno de los cuatro Grupos instrumentales que los encarnan. De este modo, cada Grupo expone su acorde en particular a medida que se van incorporando escalonadamente al estrato una vez finalizan su participación en el canon de la División 23 previa, en el orden G1, G4, G3 y G2.

–Grupo 1, vientos (c.123-128): Los cuatro vientos madera despliegan el acorde elemental *Aire* ***ac*Ai.**, vinculado simbólicamente al Grupo 1 (*Aire*). Este resulta ser un acorde cuatríada de séptima diatónica de Sol menor, con séptima mayor (**Sol m**$^{+7}$: Sol, Sib, Re, Fa#). El acorde se muestra en tres intervenciones de entre 4 y 5 tiempos, separadas siempre por espacios de tres tiempos de silencio. Dinámicamente se produce en ***P*** y con la indicación de "*Lontano*", y tiende a difuminar su final. Y el acorde se dinamiza rítmicamente mediante una medida libre, irregular y de valores estáticos en su mayoría, reproducida isorrítmicamente por el Grupo.

–Grupo 4, vientos (c.124-130^{2º}): Los tres vientos metal despliegan el acorde elemental *Tierra* ***ac*Ti.**, vinculado simbólicamente al Grupo 4 (*Tierra*). Este acorde resulta ser una tríada de Si Mayor (**Si M**: Si, Re#, Fa#). Con características muy similares a la exposición del Grupo 1, el acorde se muestra en tres intervenciones de 4 tiempos,

separadas siempre por espacios de tres tiempos de silencio. Dinámicamente también se produce en ***P*** y con la indicación de "*Lontano*", y tiende a difuminar su final. El acorde se dinamiza rítmicamente mediante una medida libre, irregular y de valores en su mayoría estáticos, reproducida isorrítmicamente por el Grupo.

–Grupo 3, vientos (c.126-129): Los cuatro clarinetes bajos despliegan el acorde elemental *Agua* ***ac*Ag.**, vinculado simbólicamente al Grupo 3 (*Agua*). Este resulta ser un acorde cuatríada de séptima diatónica de La Mayor, con séptima mayor (**La M**$^{+7}$: La, Do#, Mi, Sol#). El acorde se muestra en una única intervención de 7 tiempos, tras lo cual permanece en silencio hasta su intervención en la próxima División 25. Dinámicamente se produce en ***P*** y con la indicación de "*Lontano*", y difumina su final. Y se dinamiza rítmicamente mediante una medida libre, irregular y de valores estáticos en su mayoría, reproducida isorrítmicamente por el Grupo.

–Grupo 2, vientos (c.127-130): Los tres vientos metal despliegan el acorde elemental *Fuego* ***ac*Fu.**, vinculado simbólicamente al Grupo 2 (*Fuego*). Este acorde resulta ser una tríada de Fa mayor (**Fa M**: Fa, La, Do). El acorde se muestra en una intervención de 4 tiempos, tras lo cual permanece en silencio hasta su intervención en la próxima División 25. Dinámicamente se produce en ***P*** y con la indicación de "*Lontano*", y difumina su final. El acorde se dinamiza rítmicamente mediante una medida libre, irregular y de valores estáticos en su mayoría, reproducida isorrítmicamente por el Grupo.

-Estrato serial-melódico: Protagonizado por los cuatro percusionistas a las láminas (G1 y G4 marimbas, y G2 y G3 vibráfonos), que fundamentan su intervención en las **series elementales**, construyendo su discurso a base de diversos cánones que se solapan entre sí, llevados a cabo en dinámica ***mp*** y con la indicación de "*espressivo*". Los cánones se organizan en dos conjuntos sucesivos, en los que para el primero se toma la serie ***s*Ai.** y para el segundo la serie ***s*Fu.**.

–Conjunto de cánones sobre ***s*Ai.** ($124^{2º}$-$128^{1º}$):

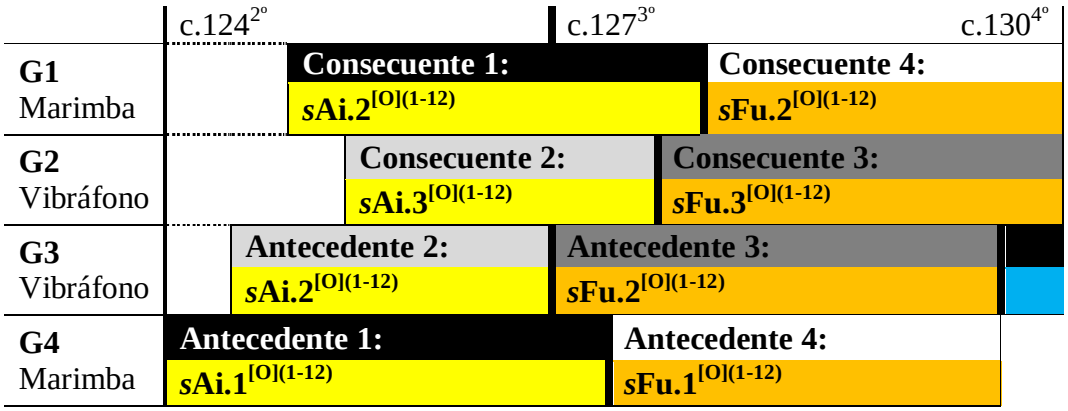
- **Antecedente 1**: en G4 marimba (c.124^{2º}-127^{3º}). Serie ***s*Ai.1$^{[O](1-12)}$**. Su exposición adopta forma melódica y se desarrolla mediante trémolo, respetando rigurosamente el orden serial de las notas y desplegándose a nivel rítmico con libertad, con su medida basada principalmente en la negra y con la aparición puntual del primer componente del **complejo rítmico**, ***co*Rit.$^{(1)}$**.
- **Consecuente 1**: en G1 marimba (c.124^{4º}-128^{1º}). Serie ***s*Ai.2$^{[O](1-12)}$**. Responde al antecedente 1 a la 9ª menor ascendente, a dos tiempos de distancia, y de modo literal, con exactamente sus mismas características.
- **Antecedente 2**: en G3 vibráfono (c.124^{3º}-127^{2º}). Serie ***s*Ai.2$^{[O](1-12)}$**. Su exposición adopta forma armónica mediante la verticalización de la serie en 3 fragmentos de 4 notas, respetando rigurosamente el orden serial de las notas y desplegándose mediante acordes únicos de cuatro tiempos de duración, cuya resonancia es sostenida por el pedal del instrumento.
- **Consecuente 2**: en G2 vibráfono (c.125-127). Serie ***s*Ai.3$^{[O](1-12)}$**. Responde al antecedente 2 a la 2ª menor ascendente, a dos tiempos de distancia, y de modo literal, con exactamente sus mismas características.

–Conjunto de cánones sobre ***s*Fu.** (127^{3º}-130):

- **Antecedente 3**: en G3 vibráfono (c.127^{3º}-130^{2º}). Serie ***s*Fu.2$^{[O](1-12)}$**. De iguales características que el previo antecedente 2. Su exposición adopta forma armónica mediante la verticalización de la serie en 3 fragmentos de 4 notas, respetando rigurosamente el orden serial de las notas y desplegándose mediante acordes únicos de cuatro tiempos de duración, cuya resonancia es sostenida por el pedal del instrumento.
- **Consecuente 3**: en G2 vibráfono (c.128-130). Serie ***s*Fu.3$^{[O](1-12)}$**. Responde al antecedente 3 a la 2ª menor ascendente, a dos tiempos de distancia, y de modo literal, con exactamente sus mismas características.

- **Antecedente 4**: en G4 marimba (c.127^{4º}-130^{2º}). Serie ***s*Fu.1$^{[O](1-12)}$**. De iguales características que el previo antecedente 1. Su exposición adopta forma melódica y se desarrolla mediante trémolo, respetando rigurosamente el orden serial de las notas y desplegándose a nivel rítmico con libertad, con su medida basada primeramente en valores largos evolucionando hacia valores más cortos a través del tresillo de negras y el quintillo de corcheas.
- **Consecuente 4**: en G1 marimba (c.128^{2º}-130). Serie ***s*Fu.2$^{[O](1-12)}$**. Responde al antecedente 4 a la 9ª menor ascendente, a dos tiempos de distancia, y de modo literal, con exactamente sus mismas características.

Véase el siguiente esquema resumen de los diversos cánones llevados a cabo en la actual División 24:



División 25 (**D.25**) - c.129-140:

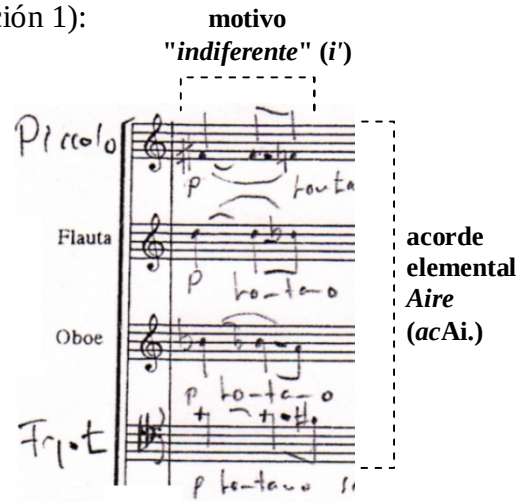
La División 25 da inicio solapada brevemente al final de la previa División 24 que va concluyendo el proceso de sus cánones, que se prolongan y concluyen en el c.130.

La actual División está muy ligada a la anterior **D.24**, con la que guarda características muy similares y de la que recoge el testigo para seguir desarrollando sus materiales y procedimientos compositivos. Así, se construye del mismo modo en dos estratos diferentes superpuestos. Por un lado el estrato protagonizado por los vientos, basado en los **acordes elementales**, dando fundamento a un estrato armónico (ídem que en la anterior **D.24**). Y por otro lado

el estrato protagonizado por la percusión a las láminas, basado en las **series elementales**, que dan fundamento a un estrato serial-melódico (ídem que en la anterior **D.24**).

-Estrato armónico: Protagonizado por los vientos de los cuatro Grupos, que basan ahora toda su intervención en la fusión de los **acordes elementales** (***ac*Ai.**, ***ac*Fu.**, ***ac*Ag.** y ***ac*Ti.**) –presentados por primera vez en la División anterior– con la rememoración/reexposición del **motivo "*indiferente*" (*i'*)** –célula de dos tiempos compuesta por un sonido tenido seguido de un *glissando* descendente de semitono–. Esta fusión se produce como resultado de mezclar el **motivo "*indiferente*"** a nivel melódico con cada uno de los diferentes **acordes elementales** a nivel armónico.

-(Ej.: G1, c.129. Exposición 1):



Este nuevo material híbrido se reproduce en dinámica ***P** Lontano* (ídem que en la anterior **D.24**), y se presenta paulatinamente en cinco exposiciones bien definidas, de menos a más, con una creciente incorporación y participación de los Grupos instrumentales en busca de una progresiva mayor densidad, presencia y relieve sonoro.

–Exposición 1 (c.129): El Grupo 1 en solitario expone una única vez el material híbrido resultante de la fusión del melódico **motivo "*indiferente*"** con el armónico **acorde elemental *Aire*** vinculado simbólicamente al Grupo 1 *Aire*: **(*i'* + *ac*Ai.)**. Tras esta exposición 1, el estrato queda en silencio hasta la próxima exposición 2.

–Exposición 2 (c.130): En la exposición del material híbrido participa ahora un Grupo más, con lo que se intensifica la densidad del discurso y se aumenta su presencia sonora. Ahora es expuesto escalonadamente por los Grupos 3 y 1, en este orden. En primer lugar el Grupo 3 realiza una exposición de su material híbrido, resultante de la fusión entre el **motivo "*indiferente*"** y el **acorde elemental *Agua*** vinculado simbólicamente al Grupo 3: **(*i'* + *ac*Ag.)**. Y totalmente correlativo, el Grupo 1 responde exponiendo su material híbrido **(*i'* + *ac*Ai.)**. Tras esta doble exposición, el estrato queda en silencio hasta la exposición 3 siguiente.

–Exposición 3 (c.131^{4º}-133^{1º}): De nuevo se suma ahora un Grupo más en la exposición del material híbrido –Grupos 1, 3 y 4–, intensificando más la densidad y su presencia sonora. En la intervención escalonada de los Grupos el Grupo 1 expone en primer lugar su material híbrido **(*i'* + *ac*Ai.)**. Correlativamente le siguen el Grupo 3 **(*i'* + *ac*Ag.)**, y finalmente el nuevo Grupo 4, que realiza una exposición de su material híbrido resultante de la fusión entre el **motivo "*indiferente*"** y el **acorde elemental *Tierra*** vinculado simbólicamente al Grupo 4: **(*i'* + *ac*Ti.)**. Tras esta triple exposición, el estrato queda en silencio hasta la siguiente exposición 4.

–Exposición 4 (c.135-136): Se incorpora el último de los Grupos a la exposición del material híbrido –Grupos 1, 2, 3 y 4–, intensificando más todavía la densidad y la presencia sonora del elemento. En la intervención escalonada de los Grupos comienza el Grupo 1 exponiendo su material híbrido **(*i'* + *ac*Ai.)**, seguido correlativamente del nuevo Grupo 2, que realiza una exposición de su material híbrido resultante de la fusión entre el **motivo "*indiferente*"** y el **acorde elemental *Fuego*** vinculado simbólicamente al Grupo 2: **(*i'* + *ac*Fu.)**. Correlativamente le siguen el Grupo 3 **(*i'* + *ac*Ag.)** y finalmente el Grupo 4 **(*i'* + *ac*Ti.)**. Tras esta cuádruple exposición, el estrato queda en silencio hasta la siguiente exposición 5.

–Exposición 5 (c.138-139): Una vez ya incorporados en la previa exposición 4 todos los Grupos al discurso musical del estrato armónico, el plus de intensificación se consigue ahora al simultanear la exposición de los cuatro Grupos. Inicialmente estos se van incorporando escalonadamente a un tiempo de distancia en el orden G1, G4, G3 y G2, y mantienen su nota inicial para confluir en el c.139$^{3º y 4º}$ con la realización simultánea del *glissando* descendente característico del **motivo "*indiferente*"**. La confluencia y superposición de todos estos materiales basados armónicamente en los acordes elementales (***ac*Ai.**, ***ac*Fu.**, ***ac*Ag.** y ***ac*Ti.**) da como resultado vertical global un agregado armónico dodecafónico. Tas esta exposición conjunta, el estrato armónico permanece en silencio hasta su intervención ya en la próxima División 26.

-Estrato serial-melódico: Del mismo modo que en la anterior **D.24**, protagonizan el estrato los cuatro percusionistas a las láminas (G1 y G4 marimbas, y G2 y G3 vibráfonos), y fundamentan su intervención en las **series elementales**, construyendo su discurso a base de diversos cánones que se solapan entre sí, llevados a cabo en dinámica ***mp*** y con la indicación de "*espressivo*". Los cánones se organizan del mismo modo, en dos conjuntos sucesivos, y si en la anterior **D.24** se tomaban las series ***s*Ai.** y ***s*Fu.**, ahora se recoge el testigo y se continúa con el procedimiento tomando para el primer conjunto de cánones la serie ***s*Ag.** y para el segundo la serie ***s*Ti.**, completando así el uso de las cuatro **series elementales**. Además, con la intención de intrincar el discurso respecto a la **D.24**, se aumenta ahora el número de cánones y se incluye el uso de series retrogradadas, cerrando así el procedimiento compositivo de un modo más extenso y complejo.
Dada su estrecha vinculación, la numeración de los cánones la realizo correlativa a la de la previa **D.24**.

–Conjunto de cánones sobre ***s*Ag.** (130^{3º}-137^{2º}):

- **Antecedente 5**: en G3 vibráfono (c.130^{3º}-132^{3º}). Serie ***s*Ag.1$^{[O](1-12)}$**. Su exposición respeta rigurosamente el orden serial de las notas y adopta forma principalmente melódica, aunque presenta intervalos armónicos

fruto de la verticalización de dos notas sucesivas de la serie. Rítmicamente se desarrolla en tres incisos iguales formados por dos corcheas y blanca, dándose siempre en el valor de blanca el intervalo armónico.

- **Consecuente 5**: en G2 vibráfono (c.131-133^{1º}). Serie ***s*Ag.3$^{[O](1-12)}$**. Responde al antecedente 5 a la 2ª Mayor ascendente, a dos tiempos de distancia, y de modo literal, con exactamente sus mismas características.
- **Antecedente 6**: en G4 marimba (c.131-133). Serie ***s*Ag.2$^{[O](1-12)}$**. Su exposición respeta rigurosamente el orden serial de las notas, y adopta forma armónica desarrollada a partir del trémolo entre dos notas consecutivas de la serie que se sostienen cada dos tiempos, confiriéndole el aspecto sonoro de una base armónica estable, estática y plana.
- **Consecuente 6**: en G1 marimba (c.131^{3º}-134^{2º}). Serie ***s*Ag.4$^{[O](1-12)}$**. Responde al antecedente 4 a la 9ª Mayor ascendente, a dos tiempos de distancia, y de modo literal, con exactamente sus mismas características.
- **Antecedente 7**: en G3 vibráfono (c.132^{4º}-135^{2º}). Serie ***s*Ag.2$^{[R](12-1)}$**. De características similares al antecedente 5. Su exposición respeta rigurosamente el orden serial de las notas y adopta forma principalmente melódica, aunque presenta intervalos armónicos fruto de la verticalización de dos notas sucesivas de la serie. Rítmicamente se construye simétricamente: blanca, 4 corcheas, blanca, 4 corcheas, blanca, y dándose siempre en el valor de blanca el intervalo armónico.
- **Consecuente 7**: en G2 vibráfono (c.133^{2º}-135). Serie ***s*Ag.4$^{[R](12-1)}$**. Responde al antecedente 7 a la 2ª Mayor ascendente, a dos tiempos de distancia, y de modo literal, con exactamente sus mismas características.
- **Antecedente 8**: en G4 marimba (c.134-136). Serie ***s*Ag.4$^{[R](12-1)}$**. De características similares al antecedente 6. Su exposición respeta rigurosamente el orden serial de las notas, y adopta forma armónica

desarrollada a partir del trémolo entre dos notas consecutivas de la serie que se sostienen cada dos tiempos, confiriéndole el aspecto sonoro de una base armónica estable, estática y plana.

- **Consecuente 8**: en G1 marimba (c.134^{3º}-137^{2º}). Serie ***s*Ag.6$^{[R](12-1)}$**. Responde al antecedente 8 a la 9ª Mayor ascendente, a dos tiempos de distancia, y de modo literal, con exactamente sus mismas características.

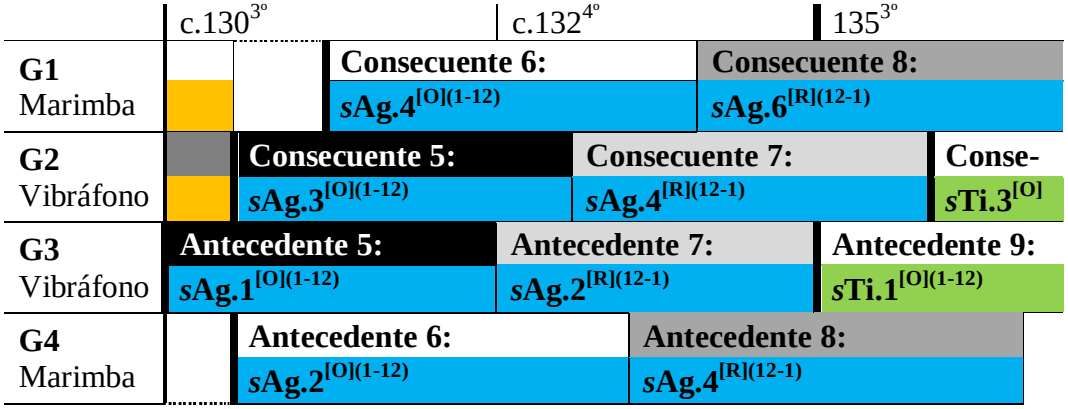
–Conjunto de cánones sobre ***s*Ti.** (135^{3º}-140):

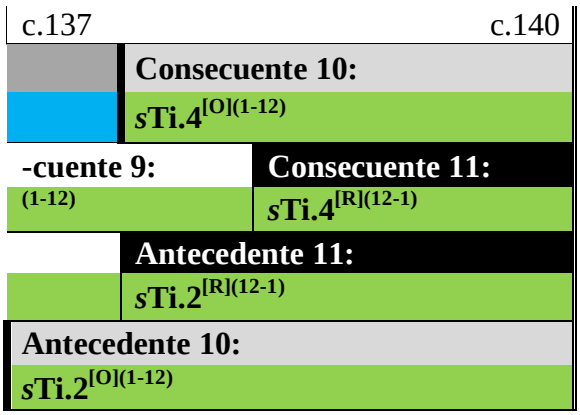
- **Antecedente 9**: en G3 vibráfono (c.135^{3º}-137^{2º}). Serie ***s*Ti.1$^{[O](1-12)}$**. Su exposición respeta rigurosamente el orden serial de las notas y adopta forma principalmente melódica, aunque presenta intervalos armónicos fruto de la verticalización de dos notas sucesivas de la serie. Rítmicamente guarda parecidos con el antecedente 4, basado primeramente en valores largos y evolucionando hacia valores más cortos a través del tresillo de negras y el quintillo de corcheas.
- **Consecuente 9**: en G2 vibráfono (c.136-137). Serie ***s*Ti.3$^{[O](1-12)}$**. Responde al antecedente 9 a la 2ª Mayor ascendente, a dos tiempos de distancia, y de modo literal, con exactamente sus mismas características.
- **Antecedente 10**: en G4 marimba (c.137-140). Serie ***s*Ti.2$^{[O](1-12)}$**. Su exposición adopta forma melódica y se desarrolla mediante trémolo, respetando rigurosamente el orden serial de las notas y desplegándose a nivel rítmico con libertad, con su medida basada principalmente en valores de corchea a redonda.
- **Consecuente 10**: en G1 marimba (c.137^{3º}-140). Serie ***s*Ti.4$^{[O](1-12)}$**. Responde al antecedente 10 a la 2ª Mayor ascendente, a dos tiempos de distancia, y de modo literal, con exactamente sus mismas características.
- **Antecedente 11**: en G3 vibráfono (c.137^{3º}-140). Serie ***s*Ti.2$^{[R](12-1)}$**. Su exposición respeta rigurosamente el orden serial de las notas y adopta forma principalmente melódica, aunque presentando intervalos armónicos fruto de la verticalización de dos notas sucesivas de la serie.

Rítmicamente se desarrolla con libertad en valores de corchea y blanca.

- **Consecuente 11**: en G2 vibráfono (c.138-140). Serie ***s*Ti.4**$^{[R](12-1)}$. Responde al antecedente 11 a la 2ª Mayor ascendente, a dos tiempos de distancia, y de modo literal, con exactamente sus mismas características.

Véase el siguiente esquema resumen de los diversos cánones llevados a cabo en la actual División 25:





División 26 (**D.26**) - c.141-143:

La División 26, última de la Fase, da inicio sin solapamientos, con sus márgenes bien definidos, y desempeña la función de coda encargada de cerrar tanto el Bloque 13, como la Fase 6, el Tramo 3 y la Sección 1.

La División bebe fundamentalmente de la División 25 previa, y al igual que en esta se pueden distinguir los mismos estratos y materiales. El estrato melódico está protagonizado por los percusionistas a las láminas y basa su discurso musical

en las **series elementales**. Y el estrato armónico está protagonizado por los vientos y basa su discurso en el **motivo "*indiferente*"** y su fusión con los **acordes elementales**.

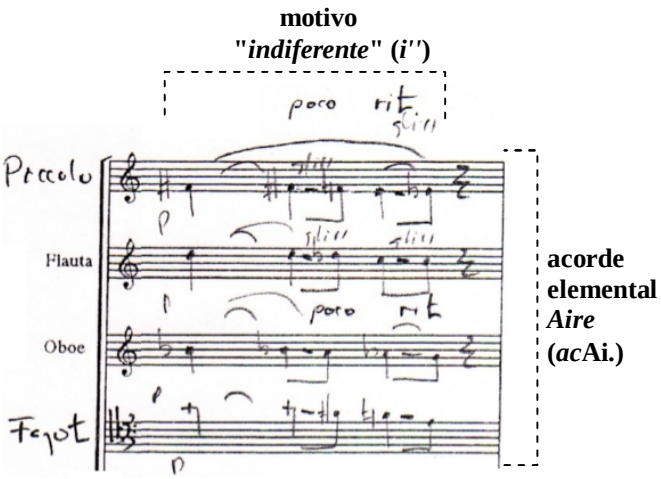
-Estrato melódico-serial: Compuesto por los percusionistas a las láminas (G1 y G4 marimbas, y G2 y G3 vibráfonos). Estos recogen el testigo del procedimiento y del material empleado durante las dos Divisiones previas (**D.24** y **D.25**) y vuelven a exponer las diferentes **series elementales**, pero ahora simultáneamente y presentando cada uno de ellos la serie elemental que se asocia a su Grupo instrumental, en diferentes transposiciones que surgen de los complejos seriales:

G1 marimba	***s*Ai.4**$^{[O](1-12)}$
G2 vibráfono	***s*Fu.10**$^{[O](1-12)}$
G3 vibráfono	***s*Ag.2**$^{[O](1-12)}$
G4 marimba	***s*Ti.5**$^{[O](1-12)}$

Las series son tratadas respetando melódicamente el orden riguroso de sus notas, y se desarrollan isorrítmicamente, resolviendo todas a la vez sobre su última nota, que se sostiene con un calderón a modo de cadencia final, acentuando la función de coda que mantiene la División.

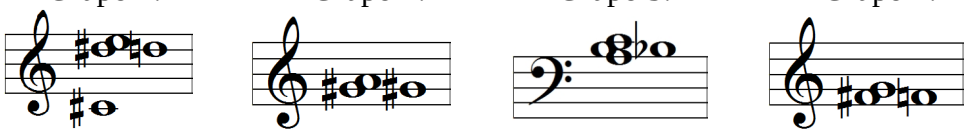
-Estrato armónico: Sustentado por los instrumentos de viento, el estrato recoge el testigo del procedimiento llevado a cabo durante toda la División 25 previa, basada en cinco exposiciones crecientes del material hibridado entre el **motivo "*indiferente*"** y los **acordes elementales**. Recogiendo este testigo, la coda final lleva a cabo una nueva exposición del material –la sexta, en el c.142–, presentándolo de modo similar a como que se hiciera en la quinta exposición de la División previa, de modo simultáneo en todos los Grupos: el G1 expone ***ac*Ai.**, el G2 ***ac*Fu.**, el G3 ***ac*Ag.** y el G4 ***ac*Ti.**. Pero además ahora, en esta nueva y última exposición, con la intención de intensificar finalmente su presencia, el **motivo "*indiferente*"** adquiere su aspecto doble **(*i''*)** con la extensión de su *glissando* cromático descendente final un tiempo más.

-(Ej.: G1, c.142):



Tras esta exposición, el estrato armónico concluirá en el c.143 con un acorde sostenido con calderón a modo de cadencia, que confluye sobre el calderón realizado por los percusionistas en el estrato melódico-serial sobre la última nota de las series expuestas. Este acorde final no tiene su origen en los acordes elementales desarrollados con profusión previamente, sino que tiene su origen en la superposición de pequeños **clusters** llevados a cabo por los Grupos instrumentales, dando como resultado un acorde dodecafónico en el que se repiten las notas Sol# y La:

Grupo 1: Grupo 2: Grupo 3: Grupo 4:



Sobre este calderón, a modo de cadencia, se cierra la Sección 1 principal.

➢ **Sección 2 (S.2)** - c.144-199:

La segunda Sección (**S.2**) da inicio tras una pausa de 3 segundos, lo que supone un elemento articulador de gran relevancia en la obra, ya que hasta ahora no se había dado esta circunstancia en ningún otro momento, y todo el discurso musical de la obra se había desarrollado en total continuidad. El empleo de este recurso denota la importancia estructural de este punto, sirviendo para dividir la obra entre sus Secciones principales **S.1** y **S.2**. Además, esta división estructural se produce

coincidiendo precisamente con el compás 144, que, del mismo modo que se hiciera en los c.13, c.21, c.34, c.55 y c.89, responde de nuevo a un valor de la secuencia de Fibonacci –ahora al 12º–: ***s*Fib.$^{(12)}$**=144, como parte de la sucesión organizativa de toda la primera Sección bajo la influencia de la secuencia de Fibonacci, que viene determinando los puntos más trascendentes de la estructura formal.

Funcionalmente, como ya se apuntó al hablar de la forma, la segunda Sección, aproximándonos a una visión clásica, desempeña el papel de sección contrastante, presentando nuevos elementos y materiales que suponen un contraste a lo escuchado hasta ahora, aunque esto lo compagina también llevando a cabo la función de desarrollo y manipulación de los elementos y materiales anteriormente expuestos. Y estructuralmente la Sección 2 se desarrolla en un sólo Tramo (**T.4**).

• Tramo 4 (**T.4**) - c.144-199:

El único Tramo de la Sección está a su vez compuesto por dos Fases (**F.7** y **F.8**), cinco Bloques (**B.14** a **B.18**) y un total de quince Divisiones (**D.27** a **D.41**).

–Fase 7 (**F.7**) - c.144-176:

La primera Fase de la Sección supone un cambio radical respecto a los modos y aspecto de la Sección previa, suponiendo un claro contraste y presentando con protagonismo materiales, procedimientos y recursos compositivos inéditos hasta ahora en la obra, como las estructuras sonoras en forma de **pirámide**, **bilocaciones rítmico-armónicas** y **clusters cromáticos**, además de seguir empleando y desarrollando materiales previos como los **acordes elementales**, las **series elementales**, el **tritono** y los **hexacordos-tritono**, y el **complejo rítmico**.

-Bloque 14 (**B.14**) - c.144-155:

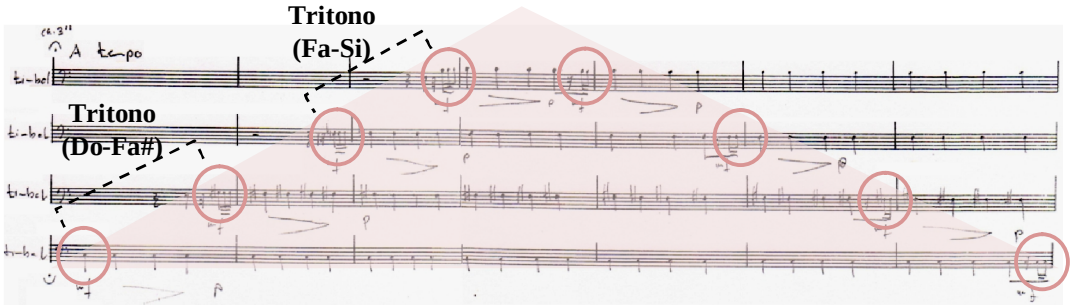
En el Bloque 14 se le otorga principal protagonismo a los nuevos recursos compositivos ahora empleados, como las estructuras en forma de **pirámide**, los **clusters cromáticos** y las **bilocaciones rítmico-armónicas**, en combinación con los ya conocidos **acordes elementales**. Las dos Divisiones en las que se fragmenta el Bloque vienen diferenciadas por su utilización.

División 27 (**D.27**) - c.144-150:

La División, protagonizada en solitario por la percusión, desempeña la función de introducción.

Inicia presentando por primera vez en la obra una estructura sonora en forma de **pirámide**. Su denominación procede del aspecto con el que se plasma su escritura en la partitura, con forma de pirámide en un proceso de ida y vuelta, en cuya ida la pirámide se abre ascendentemente a través de los Grupos instrumentales, y se cierra descendentemente en su vuelta a través de los mismos. Este proceso se lleva a cabo mediante la organización escalonada de las intervenciones instrumentales. De este modo, al ser una obra que juega con la espacialización de los Grupos instrumentales distribuidos separados por la sala de concierto, la escritura de este recurso viene aparejada al efecto sonoro que se logra, consistente en que la atención del público vaya siendo trasladada paulatinamente de un lado a otro en un efecto panorámico que va recorriendo progresivamente la sala.

Esta primera pirámide se presenta en solitario en los instrumentos de percusión, todos ellos a los timbales. La **pirámide** abre escalonando ascendentemente la intervención de los percusionistas, que se suceden a un compás de distancia durante un total de cuatro compases. El diseño de apertura se realiza en ***mf*** y con un grupeto de tres fusas en anacrusa, lo que va llamando la atención del oyente en cada incorporación, y tras lo cual el diseño se estabiliza en una pulsación constante de negra *diminuendo* al ***P*** con la intención de dejar de llamar la atención del público en favor de las siguientes incorporaciones sucesivas. Y la **pirámide** cierra en sentido contrario a la apertura, simétricamente, escalonando descendentemente la intervención de los percusionistas que se suceden a un compás de distancia durante otros cuatro compases. Para ello utilizando de nuevo el diseño en ***mf*** con un grupeto de dos fusas en anacrusa, lo que va llamando la atención del oyente en sentido inverso a la apertura. Armónicamente todo esto se lleva a cabo en los timbales en base a dos intervalos de **tritono** que se superponen a la 4ª Justa.

-(Ej.: timbales G1-G4, c.144-150):

División 28 (**D.28**) - c.151-155:

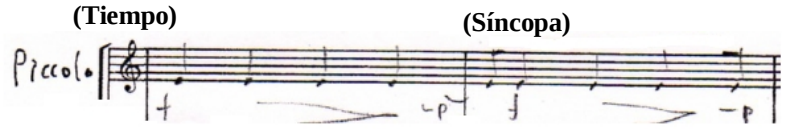
La División presenta un discurso lineal que va cambiando por compases:

-c.151: Durante el primer compás los instrumentos de viento llevan a cabo la reexposición exacta del mismo acorde dodecafónico formado por **clusters cromáticos** con el que finalizaba la Sección 1 en el compás 143. A diferencia de entonces, ahora se presenta escalonado por Grupos, que van incorporándose a un tiempo de diferencia en el orden G1, G4, G3 y G2, hasta acumularse levantándose finalmente en su totalidad. Por su parte, los percusionistas siguen manteniendo en los timbales la pulsación regular de negra basada en los **tritonos**, traída de la División anterior.

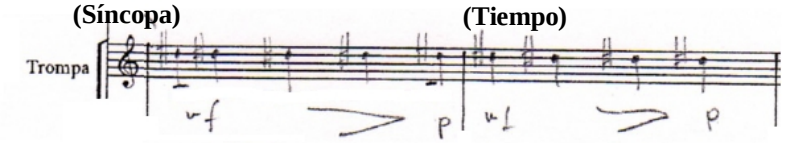
-c.152-153: Durante los dos compases siguientes se emplea por primera vez en la obra el efecto que denomino **bilocación rítmico-armónica**, que se desarrolla a partir del acorde dodecafónico alcanzado en el compás anterior. Este recurso consiste en reagrupar el acorde dodecafónico en dos agregados armónicos y hacerlos sonar simultáneamente pero colocados en dos espacios rítmicos enfrentados, uno en la pulsación (o parte fuerte) y otro en la síncopa (o parte débil), lo que provoca un efecto de bilocación con un rebote sonoro en el que se alternan ambas armonías, las cuales en realidad pertenecen a un mismo acorde dodecafónico. Así, el acorde dodecafónico anterior se reagrupa en dos agregados armónicos compuestos por un lado por los instrumentos de viento de los Grupos 1 y 4 más los timbales de los Grupos 3 y 4, que se emplazan en las pulsaciones del compás, y por otro lado por los instrumentos de viento de los Grupos 2 y 3 más los timbales de los Grupos 1 y 4, que se emplazan en las síncopas del compás. Para el segundo compás (c.153) esta disposición se invertirá.

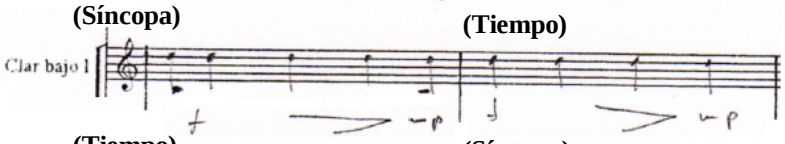
-(Ej.: G1-G4, c.152-153):

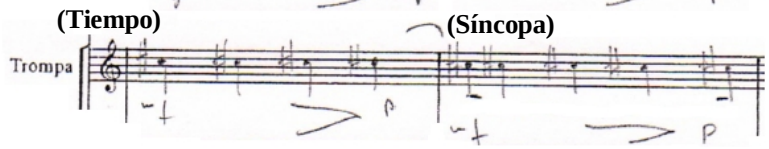
Grupo 1=



Grupo 2=



Grupo 3=

Grupo 4=



-c.154-155: Y durante los dos últimos compases de la División, mientras los percusionistas siguen manteniendo en los timbales la pulsación regular de negra basada en los **tritonos**, los instrumentos de viento llevan a cabo la reexposición de los cuatro **acordes elementales** asociados a los diferentes Grupos, que los presentan escalonados incorporándose a un tiempo de diferencia, en el orden G1, G4, G3 y G2, hasta acumularse todos simultáneamente.

-Bloque 15 (**B.15**) - c.156-167:

En el Bloque 15 se combinan los recursos nuevos presentados en el Bloque anterior como las estructuras en forma de **pirámide** y las **bilocaciones rítmico-armónicas**, con elementos ya conocidos como las **series elementales**.

Las tres Divisiones en las que se fragmenta el Bloque vienen diferenciadas por un planteamiento simétrico con el protagonismo de la **pirámide**.

Bloque 15		
División 29 (3 compases)	**División 30** (6 compases)	**División 31** (3 compases)
Pirámide 1ª: Abre	**Pirámide 2ª**: Abre y cierra	**Pirámide 1ª**: Cierra

(c.161-162)

⇧

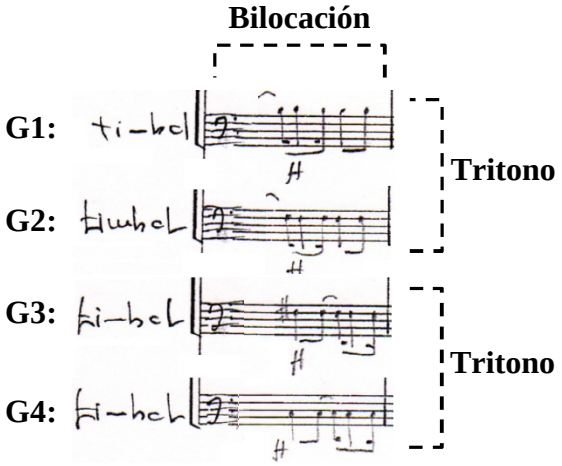
Eje de simetría

División 29 (**D.29**) - c.156-158:

Con una duración de 3 compases, la División 29 se encarga de abrir el Bloque 15. Para ello, durante el primer compás (c.156), se despliega la apertura de la **pirámide 1ª** en los timbales de toda la percusión, en solitario, manteniendo los **tritonos** empleados en el Bloque anterior. Esta pirámide se lleva a cabo de modo muy estrecho, escalonando las entradas de los timbales en el orden G4, G3, G2 y G1 y a un solo tiempo de distancia. Los timbales basan su intervención en una pulsación regular de corchea que entra con un ***f*** para llamar la atención del oyente, seguido de un *diminuendo* que permite trasladar la atención del oyente a los ***f*** de las sucesivas entradas, haciéndole así recorrer la panorámica de la sala en el juego auditivo. Esta apertura de la **pirámide 1ª** durante el primer compás no se cierra seguidamente y queda abierta.

Durante el segundo compás (c.157) la percusión diversifica su línea rítmica a través de la semicorchea y dinámica ***ff***, realizando a su vez pequeños efectos de pirámides internas, y presentando en el final del compás la realización de una breve **bilocación rítmica**. Esta rememora de modo muy similar la llevada a cabo entre los compases 152-153, pero ahora no a la negra sino a la corchea, y sólo a la percusión. Los timbales de los G3 y G4 (**tritono** Do-Fa#) se sitúan en la pulsación y los de los G1 y G2 (**tritono** Fa-Si) se sitúan en la síncopa, para luego intercambiar su lugar en el último tiempo:

-(Ej.: timbales G1-G4, c.157$^{3º\text{-}4º}$):



En el tercer compás (c.158), tras los dos compases con la apertura de la **pirámide 1ª**, la percusión despliega escalonadamente a un tiempo (también a modo de

apertura de **pirámide**) redobles en ***sffffz*** sobre los tritonos utilizados. A su vez, se incorporan ahora los Grupos de instrumentos de viento. Estos aparecen escalonadamente en el orden G1, G4, G3 y G2, y cada Grupo presenta en ***ff*** una verticalización del primer fragmento (de 3 o 4 sonidos) de la serie elemental asociada a su Grupo:

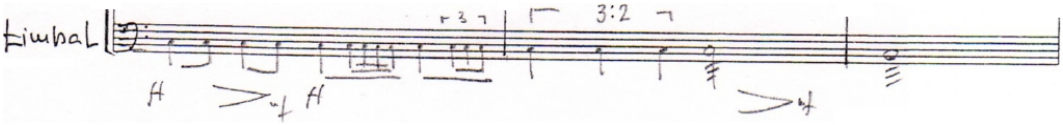
Grupo 1	***s*Ai.1**$^{[O](1-4)}$
Grupo 4	***s*Ti.1**$^{[O](1-3)}$
Grupo 3	***s*Ag.1**$^{[O](1-4)}$
Grupo 2	***s*Fu.1**$^{[O](1-3)}$

División 30 (**D.30**) - c.159-164:

Con una duración de 6 compases, la División 30 supone el grueso central del Bloque 15, situándose en él a su vez el eje de simetría, que fragmenta la División en dos mitades simétricas.

En la primera mitad de tres compases (c.159-161) los timbales en solitario llevan a cabo la apertura de otra pirámide, la **pirámide 2ª**, desplegada escalonadamente, ahora menos estrecha que la 1ª, a dos tiempos de distancia durante dos compases, manteniendo los **tritonos** utilizados y llevando a cabo una línea rítmica que es imitada por todos los timbales a modo de canon.

-(Ej.: timbal G4, c.159-161):



Una vez ya abierta la **pirámide 2ª**, en el c.161 se incorporan de nuevo los Grupos de instrumentos de viento, que siguen con el desarrollo de la estrategia iniciada en la anterior División. Entran escalonadamente en ***ff***, en el orden G1, G4, G3 y G2, y cada Grupo presenta ahora la verticalización del fragmento siguiente de su serie elemental:

Eje de simetría:

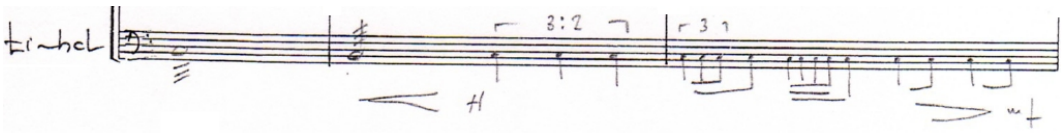
Grupo 1	***s*Ai.1**$^{[O](5-8)}$
Grupo 4	***s*Ti.1**$^{[O](4-6)}$
Grupo 3	***s*Ag.1**$^{[O](5-8)}$
Grupo 2	***s*Fu.1**$^{[O](4-6)}$

–{Advertimos en la partitura un *lapsus cálami* respecto a la rigurosidad del procedimiento compositivo adoptado por el autor= En el c. 162, G3 cl.III: el Mib escrito debería ser un Fa, ya que responde a la ***s*Ag.1**$^{[O](7)}$, donde puede haber fallado la transposición de la nota.}–

Justo entre las incorporaciones de los vientos del Grupo 4 y el Grupo 3, coincidiendo con la segunda mitad de tres compases de la División (c.162-164), se sitúa en la línea divisoria entre los compases 161-162 el eje de simetría, que afecta no sólo a la División 30, sino a todo el Bloque 15, y a partir del cual se va a retrogradar todo el discurso musical desarrollado hasta el momento.

De este modo, los timbales llevan ahora a cabo el cierre de la **pirámide 2ª** conservando las características de la apertura pero retrogradándola. Así, la línea rítmica que sirvió en canon para la apertura, sirve ahora retrogradada para el cierre:

-(Ej.: timbal G4, c.162-164):



<u>División 31 (**D.31**) - c.165-167:</u>

Con una duración de 3 compases, la División 31 se encarga de cerrar el Bloque 15.

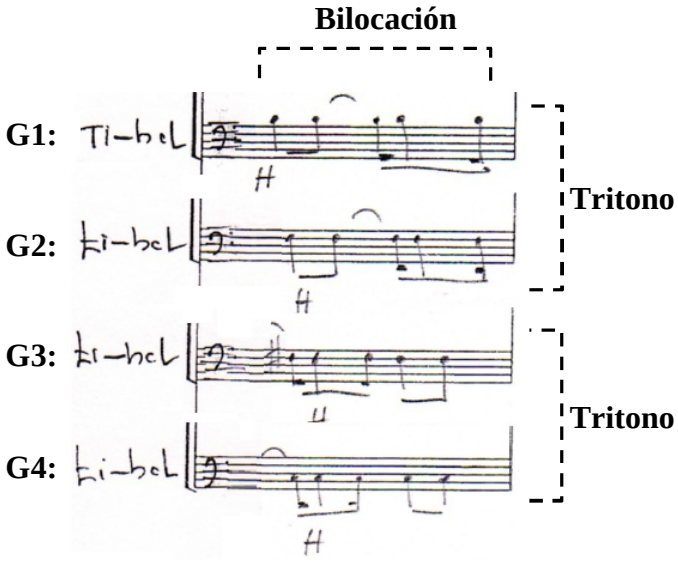
Respondiendo a la simetría establecida que afecta a todo el Bloque, la División 31 resulta ser la retrogradación de la inicial **D.29**. Así, su estructura se invierte y da inicio no con la percusión sino con las verticalizaciones seriales de los vientos, que escalonadamente exponen verticalizados en ***ff*** los fragmentos restantes de sus **series elementales**:

Grupo 3	***s*Ag.1**$^{[O](9-12)}$
Grupo 2	***s*Fu.1**$^{[O](7-9)}$ / ***s*Fu.1**$^{[O](10-12)}$
Grupo 1	***s*Ai.1**$^{[O](9-12)}$
Grupo 4	***s*Ti.1**$^{[O](7-9)}$ / ***s*Ti.1**$^{[O](10-12)}$

Seguidamente, los timbales realizan el cierre de la **pirámide 1ª** que había permanecido abierta hasta ahora. Del mismo modo que en su apertura, con las

mismas características, el cierre de la **pirámide 1ª** se lleva a cabo de modo muy estrecho, escalonando las entradas de los timbales en el orden invertido G1, G2, G3 y G4, a un sólo tiempo de distancia, para luego diversificar igualmente su línea rítmica y presentar en su final la misma breve **bilocación rítmica** de la División 29, pero ahora invirtiendo la localización de los timbales, situando los del G1 y G2 (**tritono** Fa-Si) en la pulsación y los del G3 y G4 (**tritono** Do-Fa#) en la síncopa, para luego intercambiar su lugar en el último tiempo:

-(Ej.: timbales G1-G4, c.167$^{3º-4º}$):



Así, el final de la simetría da por cerrado el Bloque 15.

-Bloque 16 (**B.16**) - c.168-176:

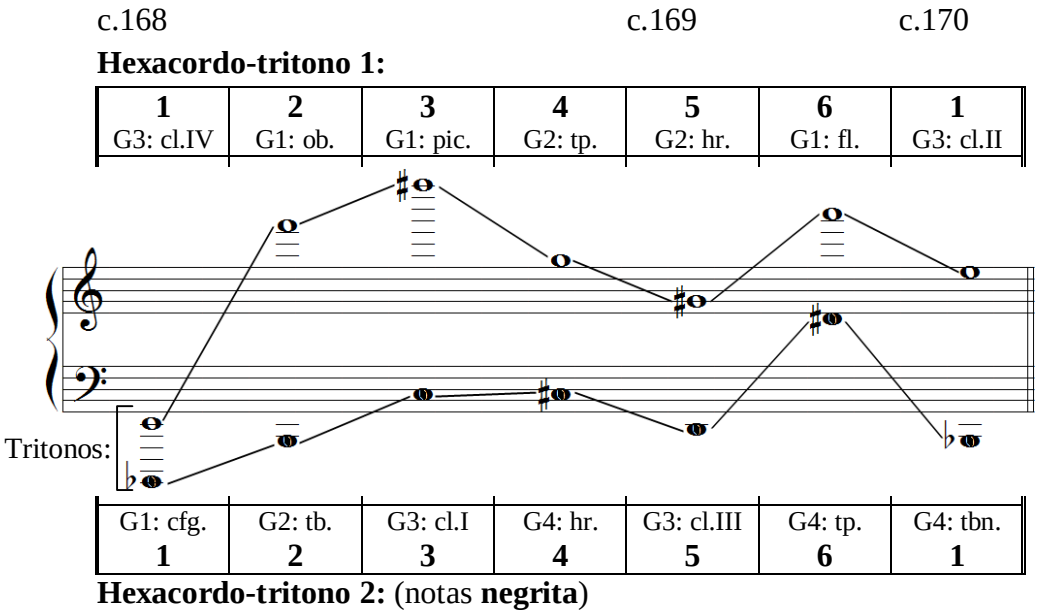
En el Bloque 15 se combinan los recursos de reciente presentación como las estructuras en forma de **pirámide** y las **bilocaciones rítmico-armónicas**, con elementos ya conocidos como los **hexacordos-tritono** y el **tema rítmico principal** del **complejo rítmico**.

Las tres Divisiones en las que se fragmenta el Bloque vienen marcadas por el uso diferente de estos materiales.

División 32 (**D.32**) - c.168-170:

La primera División del Bloque lleva directamente a cabo una exposición de los **hexacordos-tritono** de un modo muy similar a como se hiciera en la pasada División **D.7**, con el mismo orden escalonado de instrumentos, distribuidos cada

dos tiempos, y exponiendo las alturas de los **hexacordos-tritono** de la 1 a la 6, y la 1 de nuevo en *glissando* descendente, manteniéndose la tesitura del **hexacordo-tritono 1** en todo momento por encima del **H-t. 2**. Todo este proceso compositivo se muestra en el siguiente esquema:



Hexacordo-tritono 2: (notas **negrita**)

A medida que los instrumentos se incorporan mantienen su nota correspondiente de los **hexacordos-tritono** reproduciéndola mediante diversos diseños rítmicos, formando, una vez todos se han incorporado, una sonoridad armónica dodecafónica en el c.170.

Por su lado, la percusión a los timbales viene marcada por contundentes ***ff*** gestos anacrúsicos en fusas en cada compás, realizados manteniendo los **tritonos** empleados desde el inicio de la Sección 2.

<u>División 33 (**D.33**) - c.171-173:</u>

La División 33 rompe súbita y radicalmente el discurso de su predecesora, dejando en silencio a todos los instrumentos de viento y manteniendo en ***ff*** los **tritonos** en la percusión a los timbales. Estos, en forma de pirámide que abre, van incorporándose escalonadamente a un tiempo de distancia, con una nueva línea rítmica a modo de canon, caracterizada por un diseño en trémolo con *glissando* de pedal entre las notas del **tritono**: G1 y G2 (**tritono** Fa-Si), y G3 y G4 (**tritono** Do-Fa#).

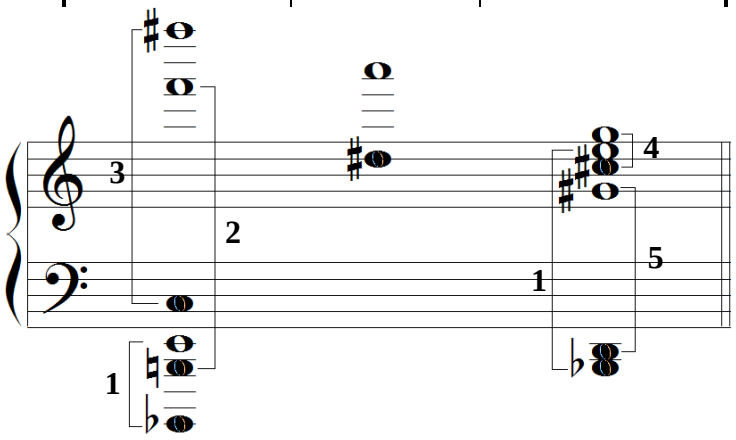
División 34 (**D.34**) - c.174-176:

Mientras los timbales mantienen los *glissandos* de **tritono**, los vientos retoman súbitamente la exposición de los **hexacordos-tritono**, protagonistas en la pasada División 32. Igual que en aquella, se mantienen las mismas parejas instrumentales a la hora de exponer paralelamente los dos **hexacordos-tritono**, en ***fff***, pero ahora se realiza muy estrechamente, incluso simultaneando varios tritonos, y no del todo ordenadamente. Todo este proceso compositivo se muestra en el siguiente esquema:

c.174

Hexacordo-tritono 1:

3 G1: pic.		**4** G2: tp.
2 G1: ob.	**6** G1: fl.	**1** G3: cl.II
1 G3: cl.IV		**5** G2: hr.



G3: cl.I **3**	G4: tp. **6**	G4: hr. **4**
G2: tb. **2**		G3: cl.III **5**
G1: cfg. **1**		G4: tbn. **1**

Hexacordo-tritono 2: (notas **negrita**)

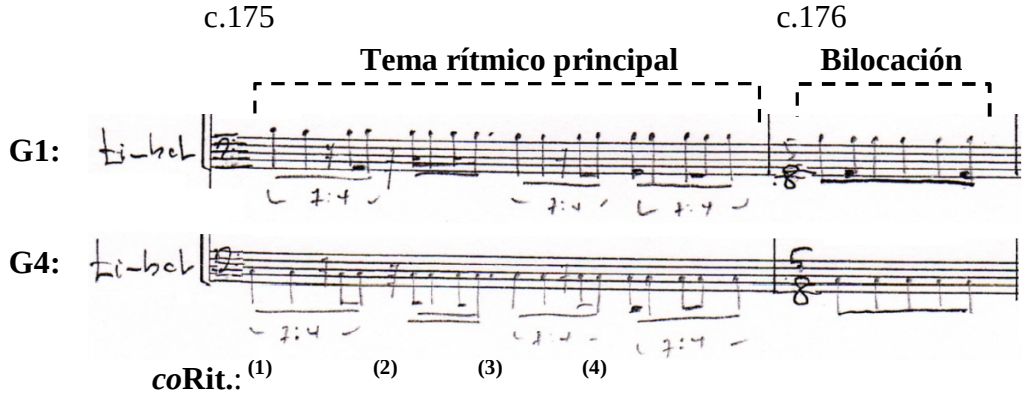
A medida que los instrumentos se incorporan mantienen su nota correspondiente de los **hexacordos-tritono** reproduciéndola mediante diversos aspectos rítmicos y sonoros: corcheas (G1: ob., G2: tb., G4: hr.) y síncopas muy breves (G1: pic., G2: tp., G3: cl.I), –rítmicas éstas entre las que se produce el efecto de **bilocación**

rítmico-armónica–, notas tenidas (G1: cfg., G3: cl.III, G3: cl.IV), *frullatos* (G1: fl., G2: hr., G4: tp.), y los *glissandos* descendentes (G3: cl.II, G4: tbn.).

Y una vez todos los vientos se han incorporado y mantienen el discurso, en el c.175 la percusión en los timbales exponen isorrítmicamente el **tema rítmico principal**, compuesto por los cuatro primeros componentes del **complejo rítmico**.

Y finalmente, la División 34 y el Bloque 16 cierran con un último compás con los timbales en solitario llevando a cabo una **bilocación rítmico-armónica** entre los timbales del G3 y G4 (**tritono** Do-Fa#) que se sitúan en la pulsación de corchea, y los del G1 y G2 (**tritono** Fa-Si) que se sitúan en la síncopa muy breve.

-(Ej.: timbales G1 y G4, c.175-176):



–Fase 8 (**F.8**) - c.177-199:

La segunda Fase de la presente Sección 2 se construye más centrada en el desarrollo que en el contraste. Se sigue aquí haciendo uso destacado de los materiales más recientemente presentados, como las estructuras sonoras en forma de **pirámide** y la **bilocación rítmico-armónica**, pero se otorga ahora una especial atención y protagonismo al desarrollo de materiales previos como las **series elementales**, el **tritono**, el **semitono/cromatismo** y el **motivo "*indiferente*"**, a nivel melódico, y a nivel rítmico los componentes del **complejo rítmico**.

-Bloque 17 (**B.17**) - c.177-192:

El Bloque 17 consta de una División que hace el papel de introducción (**D.35**) y cuatro Divisiones discursivas (**D.36** a **D.39**) en donde se le otorga principal protagonismo al desarrollo melódico de las **series elementales**, expuestas de

forma inédita en forma de solo instrumental y tratadas con amplia libertad, segmentadas, modificadas y completadas con la importante participación del **tritono** y del **semitono/cromatismo**.

División 35 (**D.35**) - c.177-179:

La primera División del Bloque, protagonizada por la percusión, desempeña la función de introducción.

Durante su primer compás (c.177) los timbales basan armónicamente su intervención en el mismo **tritono** con el que se vienen expresando desde el mismo inicio de la Sección 2 (c.144), desarrollado ahora mediante trémolo y con *glissandos* de pedal al intervalo también de **tritono**, sin concretar la medida y, según indica el compositor en nota al pie de página, con "ritmo irregular"[351]. A esta sonoridad en los percusionistas a los timbales se añade la participación, con instrumentos accesorios de pequeña percusión, de todos los instrumentistas de viento, excepto uno por Grupo (G1 fl., G2 hr., G3 cl.I, G4 tbn.), que serán los encargados de sustentar y desarrollar posteriormente las líneas melódicas:

-Grupo 1: [*Aire*]

Piccolo: triángulo.

Flauta.

Oboe: cortina de cristal.

Contrafagot: triángulo.

-Grupo 2: [*Fuego*]

Trompa.

Trompeta: cortina de metal.

Tuba: triángulo.

-Grupo 3: [*Agua*]

I clarinete bajo.

II clarinete bajo: cortina de conchas.

III clarinete bajo: triángulo.

IV clarinete bajo: cortina de metal.

[351] Nota del compositor al pie de la página 50. Transcripción literal.

-Grupo 4: [*Tierra*]

Trompa: triángulo.

Trompeta: cortina de cristal.

Trombón.

Esta configuración de instrumentos de pequeña percusión crea una envolvente sonora granulada de sonidos tintineantes que acompañará a los instrumentistas de viento reservados para el desarrollo melódico hasta el mismo final de la Sección 2.

Finalmente, sobre esta sonoridad granulada tintineante, los timbales llevan a cabo en el último compás de la División (c.179) la apertura de una **pirámide** a un tiempo de distancia, mediante una anacrusa de tres fusas en ***ff*** que resuelve sobre un ritmo regular de negras. Los timbales adoptarán a partir de ahora la función de marcar y reforzar el inicio de las sucesivas estructuras formales con los diferentes discursos musicales en las siguientes Divisiones del actual Bloque 17.

División 36 (**D.36**) - c.180-183:

Tras la primera División introductoria, la segunda División del Bloque inicia los discursos musicales basados en los desarrollos melódicos.

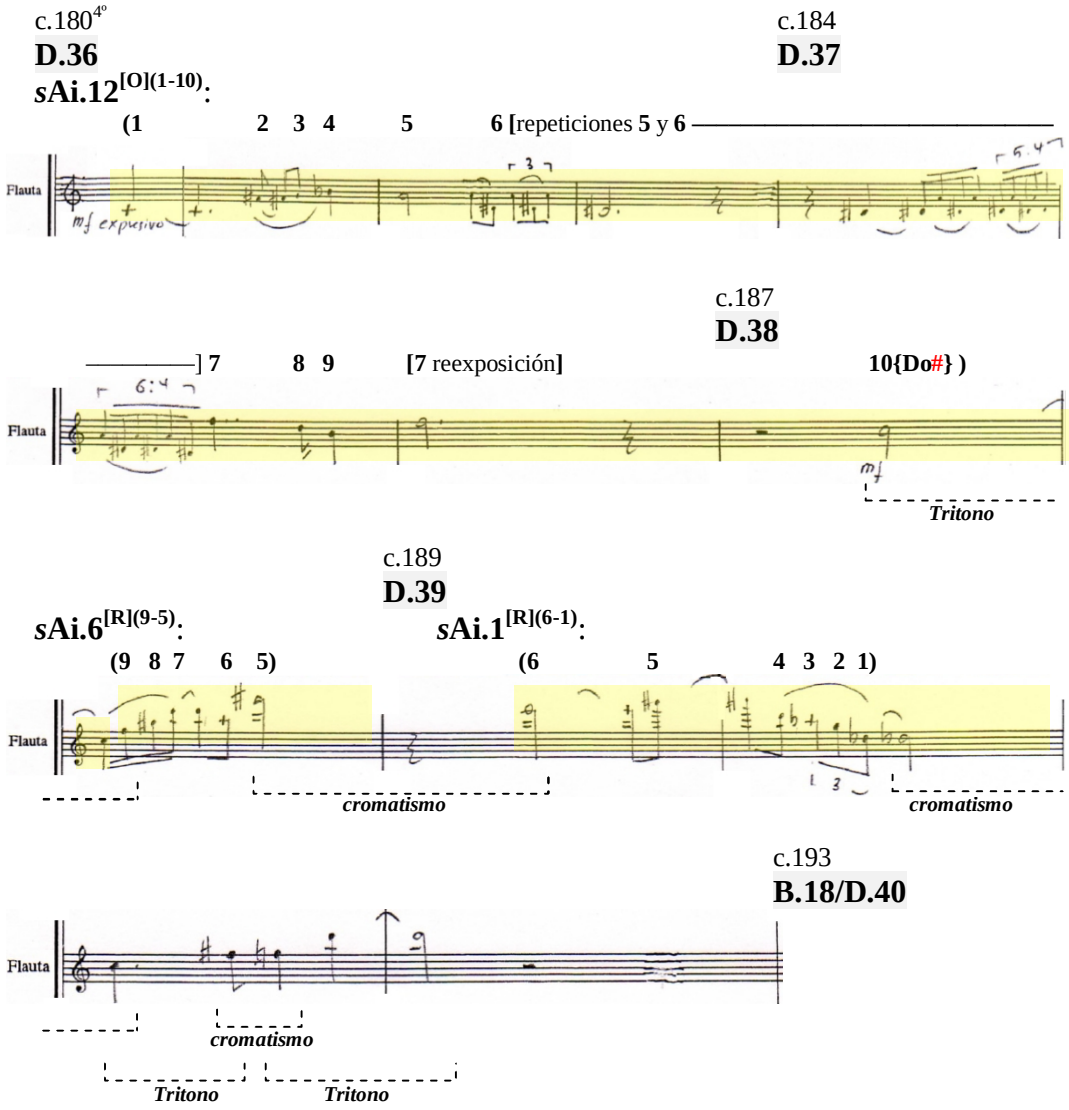
Los timbales marcan contundentemente su apertura con un diseño isorrítmico en forma de anacrusa de dos fusas en ***ff*** que resuelve sobre el primer compás (c.180), y en el que retoman el mismo aspecto del primer compás de la División anterior: trémolo con *glissandos* de pedal a intervalo de **tritono**, con ritmo irregular sin concretar. Tras este compás de apertura, los timbales callan hasta su nueva intervención para marcar el inicio de la siguiente División 37.

Sobre la permanente sonoridad granulada tintineante en los instrumentos de pequeña percusión, la flauta del Grupo 1, reservada para este cometido, inicia en ***mf*** *expresivo* su exposición melódica a solo. En ella realiza un desarrollo melódico inédito hasta ahora en la obra, en el que la melodía tiene su origen en diversos fragmentos combinados de la **serie elemental *s*Ai.** pero tratados con amplia libertad, huyendo claramente de una aplicación rigurosa y estricta del

manual serial de composición en favor y en busca de un discurso melódico más intuitivo, libre, y en donde los fragmentos de las series son prácticamente tomados como mera fuente inspiracional de partida. Además, en esta huída de la rigurosidad serial, el **tritono** y el **semitono/cromatismo** intervienen participando activamente en la formación de las melodías como factores difuminadores y de rotura de la severidad serial.

El discurso melódico de la flauta se desarrolla ampliamente a través de las Divisiones **D.36**, **D.37**, **D.38** y **D.39**, superponiéndose a los diferentes discursos melódicos que se irán incorporando hasta el mismo final del Bloque 17. Su discurso melódico completo se desarrolla mediante un ritmo libre y sus alturas se construyen del siguiente modo:

-(Ej.: G1 fl., c.180^{4º}-192):



–{Advertimos en la partitura un *lapsus cálami* respecto a la rigurosidad del procedimiento compositivo adoptado por el autor= En el c.187, G1 fl.: el Do escrito debería ser un Do# según surge de la serie ***s*Ai.12$^{[O](10)}$**, aunque también podría tratarse de una nota libre sin justificar.}–

La División 36 finaliza con la intervención de los timbales, que vienen a anunciar y a marcar contundentemente en ***ff*** el final de esta y el inicio de la siguiente División 37. Para ello, haciendo uso de sus **tritonos** habituales desde el inicio de la Sección 2, presentan la apertura de una **pirámide**, a una corchea de distancia, que sirve de anacrusa que resuelve ya en el c.184, primero de la **D.37**.

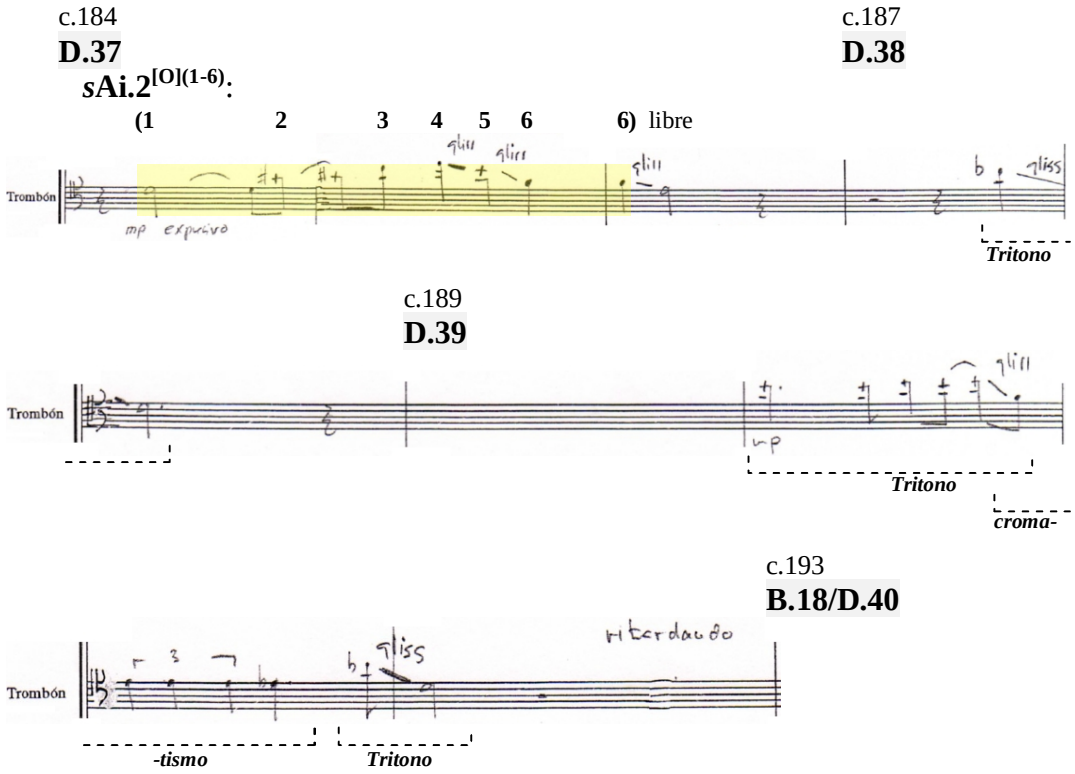
División 37 (**D.37**) - c.184-186:

La **pirámide** en forma de anacrusa en los timbales da inicio a la nueva División, y resuelve con el aspecto ya habitual de trémolo con *glissandos* de pedal a intervalo de **tritono**, con ritmo irregular sin concretar, que se extiende en *diminuendo* sólo durante medio compás, tras lo cual los timbales callan hasta su nueva intervención para marcar el inicio de la siguiente División 38.

Sobre la permanente sonoridad granulada tintineante en los instrumentos de pequeña percusión y sobre la línea melódica de la flauta del Grupo 1, ahora el trombón del Grupo 4 inicia en ***mp*** *expresivo* su exposición melódica a solo. En ella realiza un desarrollo melódico de muy similares características al de la precedente G1 flauta, basada en fragmentos de la **serie elemental *s*Ai.** tratados con amplia libertad, tomados como mera fuente inspiracional de partida, y empleando el **tritono** y el **semitono/cromatismo** libremente para completar la formación de la melodía.

El discurso melódico del trombón se desarrolla ampliamente a través de las Divisiones **D.37**, **D.38** y **D.39** hasta el mismo final del Bloque 17. Su discurso melódico completo se desarrolla mediante un ritmo libre y sus alturas se construyen del siguiente modo:

-(Ej.: G4 tbn., c.184-192):



La División 37 finaliza con la intervención de los timbales, que vienen a anunciar y a marcar contundentemente en ***ff*** el final de esta y el inicio de la siguiente División 38. Para ello, haciendo uso de sus **tritonos** habituales desde el inicio de la Sección 2, presentan isorrítmicamente los componentes 1 y 17 del complejo rítmico: ***co*Rit.**$^{(1,\ 17)}$. Lo que sirve de anacrusa que resuelve ya en el c.187, primero de la **D.38**.

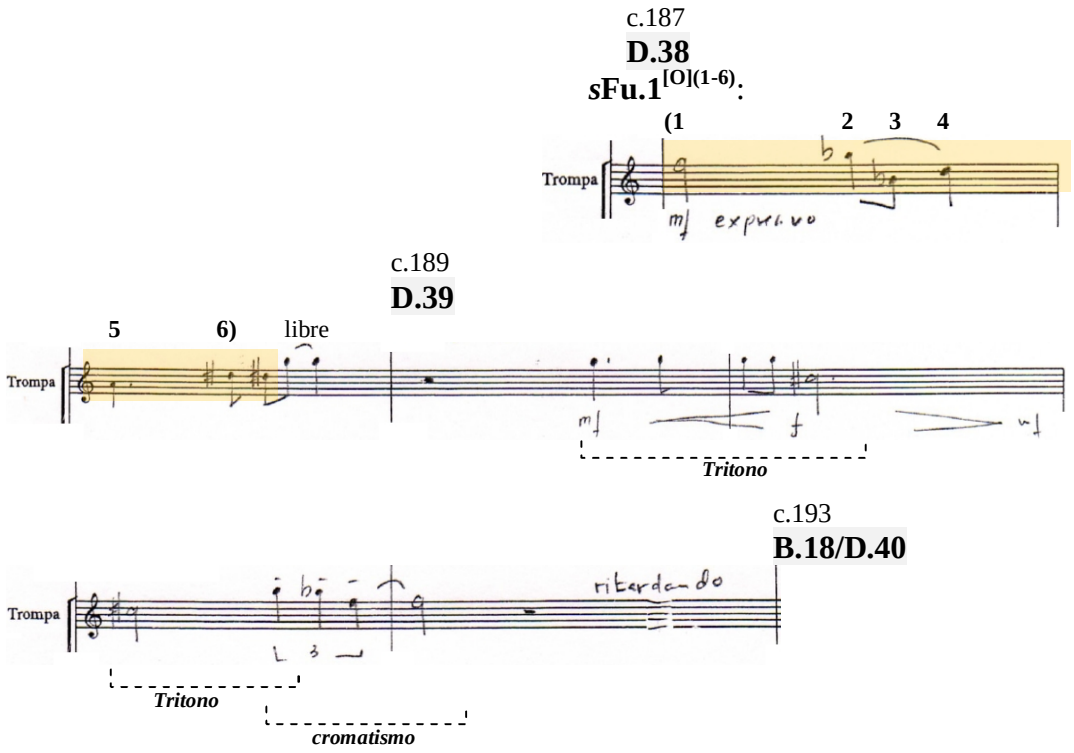
División 38 (**D.38**) - c.187-188:

La anacrusa en los timbales da inicio a la nueva División, y resuelve con el aspecto ya habitual de trémolo con *glissandos* de pedal a intervalo de **tritono**, con ritmo irregular sin concretar, que se extiende durante un solo tiempo, tras lo cual los timbales callan hasta su nueva intervención para marcar el inicio de la siguiente División 39.

De nuevo, sobre la permanente sonoridad granulada tintineante en los instrumentos de pequeña percusión y sobre las líneas melódicas de la flauta G1 y del trombón G4, ahora es el turno de la trompa del Grupo 2, que inicia en ***mf*** *expresivo* su exposición melódica a solo. En ella lleva a cabo un desarrollo melódico con las características de sus precedentes G1 flauta y G4 trombón, basada ahora en fragmentos de la **serie elemental *s*Fu.** tomados como inspiracional de partida, y empleando el **tritono** y el **semitono/cromatismo** libremente para completar la formación de la melodía.

El discurso melódico de la trompa se desarrolla a través de las Divisiones **D.38** y **D.39** hasta el final del Bloque 17. Su discurso melódico completo se desarrolla mediante un ritmo libre y sus alturas se construyen del siguiente modo:

-(Ej.: G2 hr., c.187-192):



En el c.188 entra el clarinete bajo I, que adelanta su incorporación realizando un **tritono**. Tras esto, la División 38 finaliza con la intervención de los percusionistas, que ahora han mutado de los timbales a los set-ups, sobre los que de nuevo vienen a marcar contundentemente el final de la actual y el inicio de la siguiente División 39. Para ello realizan isorrítmicamente un redoble de un solo

tiempo con *crescendo*, que sirve de anacrusa resolviendo ya en el c.189, primero de la **D.39**.

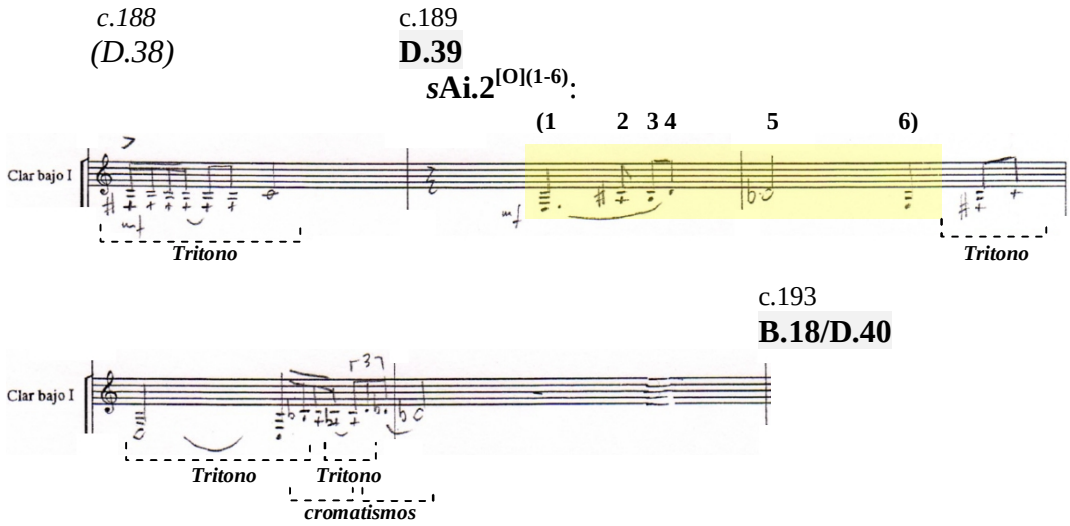
División 39 (**D.39**) - c.189-192:

La anacrusa en los set-ups da inicio a la nueva División, resolviendo en ***ff*** con el ***co*Rit.**[(11)], que es seguido de ritmos anacrúsicos en cada compás, lo que confiere mayor dinamismo al conjunto en el final del Bloque.

De nuevo, sobre la permanente sonoridad granulada tintineante en los instrumentos de pequeña percusión y sobre las líneas melódicas acumuladas durante todo el proceso (G1 flauta, G4 trombón y G2 trompa), el último instrumento en tomar la palabra es el clarinete bajo I del Grupo 3, que, aunque ya había adelantado su incorporación al compás anterior con la realización de un **tritono**, es ahora cuando, mediante la exposición de un fragmento serial, se consolida su discurso melódico, que lleva a cabo con las mismas características de sus predecesores.

El discurso melódico del clarinete bajo II se desarrolla en ***mf*** con un ritmo libre y sus alturas se construyen del siguiente modo:

-(Ej.: G3 cl.I, c.188-192):



Con la incorporación de los cuatro instrumentos solistas y su desarrollo melódico finaliza la División 39 y con ella el Bloque 17.

-Bloque 18 (**B.18**) - c.193-199:

Fragmentado en dos Divisiones (**D.40** y **D.41**), el Bloque 18 realiza la función de cierre tanto de la Fase 8 como del Tramo 4 y la Sección 2, rematando con el protagonismo del desarrollo melódico de las **series elementales** y con la participación de elementos nuevos de esta Sección 2 como la **bilocación rítmica**, y de elementos habituales como el **complejo rítmico** y el **motivo "*indiferente*"**.

División 40 (**D.40**) - c.193-196:

La primera División del Bloque desempeña la función de introducción, y se desarrolla también sobre la permanente sonoridad granulada tintineante en los instrumentos de pequeña percusión, iniciada desde el principio de la **F.8** y llevada a cabo por los instrumentistas de viento excepto por los solistas.

Con la intención de denotar el cierre de la Sección 2, en ella se reúne a los cuatro instrumentistas de viento solistas que protagonizaron el anterior Bloque 17, haciéndolos intervenir ahora simultáneamente, desarrollando isorrítmicamente, en textura homofónica, la superposición del primer hexacordo de la serie ***s*Ai.**$^{[O](1\text{-}6)}$ en diferentes transposiciones a distancia de semitono, de la ***s*Ai.9** a la ***s*Ai.12**:

G1 flauta	***s*Ai.12**$^{[O](1\text{-}6)}$
G2 trompa	***s*Ai.11**$^{[O](1\text{-}6)}$
G3 clarinete bajo I	***s*Ai.10**$^{[O](1\text{-}6)}$
G4 trombón	***s*Ai.9**$^{[O](1\text{-}6)}$

Al hexacordo serial se le imprime un carácter melódico, desarrollado rítmicamente con libertad y respetando el orden riguroso de sus notas con la licencia melódica de la repetición sucesiva de sus dos últimas notas ***s*Ai.**$^{[O](5\text{-}6)}$ para intensificar su final.

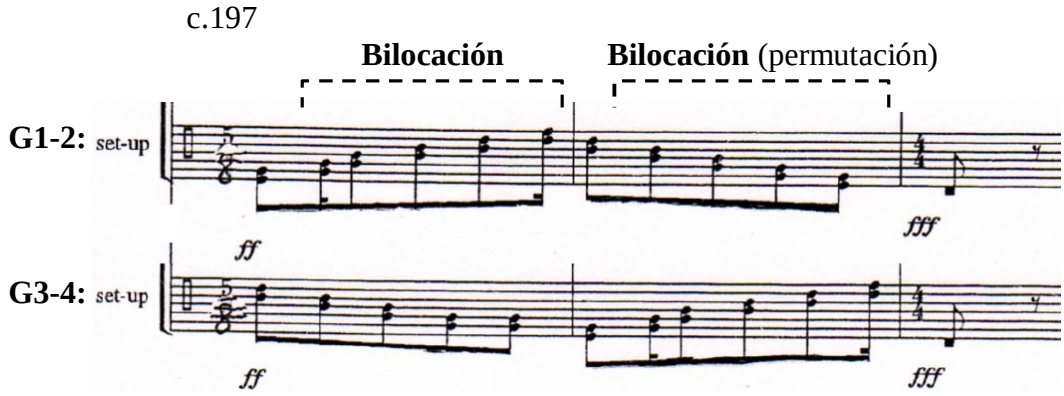
Al mismo tiempo, isorrítmicamente la percusión a los set-ups evoluciona del ***PPP*** redoble inicial sobre el gong de ópera chino hasta el ***ff*** uso predominante de los parches, presentando por bloques separados por silencios algunas medidas del **complejo rítmico**: ***co*Rit.**$^{(16,\ 12,\ 9,\ 10)}$.

División 41 (**D.41**) - c.197-199:

La última División del Bloque 18, cierra finalmente la Fase 8, el Tramo 4 y la Sección 2, combinando un elemento nuevo y otro previo.

Por un lado, la percusión en ***ff*** a los parches de los set-ups realiza, a la vez que estos van recorriendo el set-up de parches, una contundente **bilocación rítmica**, en donde, durante el primer compás (c.197), los percusionistas de los Grupos 3 y 4 se sitúan en la pulsación de corchea y los de los Grupos 1 y 2 se sitúan en la síncopa muy breve, para luego permutar su localización en el segundo compás (c.198), y finalizando en el ictus del tercer compás (c.199) con un ***fff*** en la simantra de madera.

-(Ej.: set-ups G1 y G4, c.197-199):

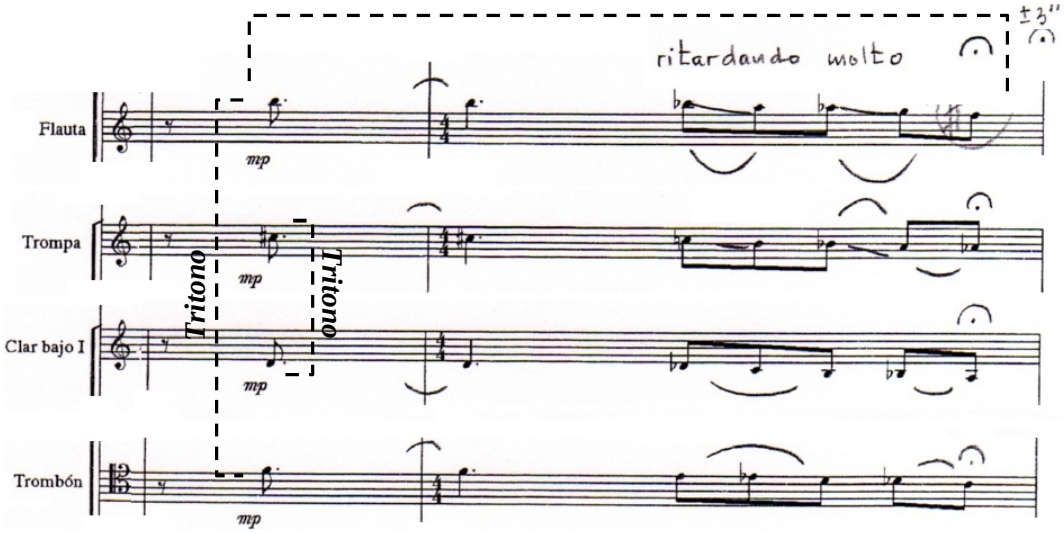


Y por otro lado, los instrumentos de viento solistas llevan a cabo, de nuevo simultáneamente, una última intervención en ***mp*** en donde exponen homofónicamente el **motivo "*indiferente*"**, consistente en una nota tenida seguida de un *glissando* cromático descendente, pero en esta ocasión en su versión triple (***i'''***), ampliada tanto en su nota tenida inicial como en el *glissando* cromático descendente. Armónicamente se superponen formando intervalos de **tritono** (G4 tbn.: **Fa** - G1 fl.: **Si** y G3 cl.I: **Do** – G2 hr.: **Fa#**), precisamente los mismos tritonos que emplearon anteriormente los timbales y que desplegaron durante gran parte de la Sección 2, desde su inicio (c.144) hasta la División 38 (c.187). Con un calderón sobre la última nota del diseño y una pausa posterior de 3 segundos se da por concluida la Sección 2.

-(Ej.: solistas G1-G4, c.198-199):

c.198

Motivo "*indiferente*" (*i'''*)



➢ **Sección 3 (S.3)** - c.200-311:

La tercera Sección (**S.3**), al igual que ocurriera con la previa **S.2**, da inicio tras una pausa de 3 segundos, lo que de nuevo supone un elemento articulador en la obra de gran fuerza al romper con la continuidad del discurso musical. El empleo aquí de nuevo de este recurso estructurador pone énfasis en la importancia formal de este punto, que sirvió para dividir la obra entre sus Secciones principales **S.1** y **S.2** y que sirve ahora para dividirla entre la **S.2** y **S.3**.

Funcionalmente, como ya se apuntó al hablar de la forma, la tercera Sección, desde una visión clásica, desempeña principalmente el papel de sección reexpositiva mediante la recapitulación, más o menos literal, de fragmentos, elementos y materiales previos. Aunque no por ello, en una aplicación de la forma no tan tradicional ni severa, deja de presentar algún material nuevo o de seguir llevando a cabo el desarrollo de materiales previos. A su vez, al ser la última Sección de la obra, llevará cabo una función conclusiva mediante una vuelta reexpositiva hacia el principio de la obra.

Estructuralmente la Sección 2 está constituida por dos Tramos (**T.5** y **T.6**).

• Tramo 5 (**T.5**) - c.200-257:

El primer Tramo de la Sección está predominado por episodios de reexposición y de desarrollos de materiales previos, además de la presentación de algunos elementos inéditos de última hora. A su vez, el Tramo está compuesto por dos Fases (**F.9** y **F.10**), cinco Bloques (**B.19** a **B.23**) y un total de trece Divisiones (**D.42** a **D.54**).

–Fase 9 (**F.9**) - c.200-221:

La primera Fase de la Sección supone un giro respecto al carácter de la Fase 8 previa, abandonando un discurso más contenido por uno más exuberante, un tratamiento más individual y solista por un tratamiento más grupal y participativo, y una densidad sonora más liviana y rala por una densidad más pesada y tupida. Y tímbricamente abandonando los vientos los instrumentos de pequeña percusión que sostenían desde la pasada Fase 8 para volver a interpretar sus instrumentos ordinarios. La Fase se divide en dos Bloques diferenciados por los materiales y métodos compositivos empleados en cada uno de ellos.

-Bloque 19 (**B.19**) - c.200-209:

En el Bloque 19 se combina la reexposición de pasajes y la recapitulación de materiales previos como las **series elementales**, el **complejo rítmico**, el **semitono/cromatismo** y el **tritono**, y los **acordes elementales**, con la presentación de un material inédito en forma de **secuencia numérica** (***s*$^{(n)}$**) que es aplicada al ritmo. Las tres Divisiones en las que se fragmenta el Bloque vienen diferenciadas por su utilización.

División 42 (**D.42**) - c.200-202:

La División, protagonizada en solitario por la percusión, desempeña la función de breve introducción a toda esta tercera y última Sección.

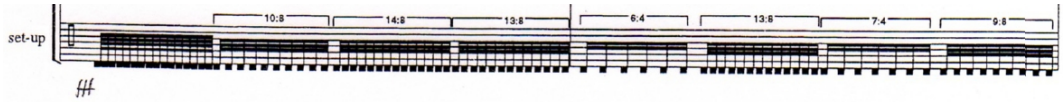
Los percusionistas, todos a la simantra de madera, en ***fff*** e isorrítmicamente, hacen uso por primera vez en la obra de la denominada **secuencia numérica** (***s*$^{(n)}$**), presentando una línea rítmica que se construye a partir de esta secuencia, que es

traducida en el número de notas a encajar por tiempo. De este modo, la **secuencia numérica** y el ritmo expuesto por los set-ups queda directamente relacionado:

-(Ej.: set-ups G1-G4, c.200-202):

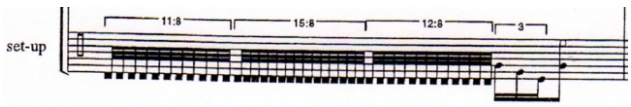
c.200 c.201

	1	*2*	*3*	*4*	*5*	*6*	*7*	*8*
$s^{(n)}$=	**16**	**10**	**14**	**13**	**6**	**13**	**7**	**9**



c.202

	9	*10*	*11*
	11	**15**	**12**



El último tiempo de la línea rítmica, protagonizada por los parches del set-up, se libera de la secuencia numérica para dar pie a la incorporación de los vientos y con ellos al inicio de la siguiente División 43, que da comienzo al mismo tiempo como anacrusa del c.203.

División 43 (**D.43**) - c.$^{\text{anacrusa}}$203-206:

La División empieza en el 4º tiempo del c.202, como anacrusa del c.203, con la incorporación por Grupos de los vientos, que han abandonado los instrumentos de pequeña percusión que venían interpretando desde la pasada Fase 8 para volver a interpretar sus instrumentos ordinarios.

En su estrato rítmico, mientras simultáneamente los Grupos de vientos desarrollan su discurso, los percusionistas independientemente continúan con el aspecto adoptado en la División introductoria previa y exponen a la simantra de madera células rítmicas ahora de un tiempo, sueltas y separadas por silencios, basadas también en los factores de la **secuencia numérica** ($s^{(n)}$) pero no ordenados:

	c.203		c.204		c.205		c.206				
	9		*8*		*6*	*2*	*11*		*5*		*3*
$s^{(n)}=$	**11**		**9**		**13**	**10**	**12**		**6**		**14**

Y los Grupos de vientos, en su estrato melódico-contrapuntístico, obedeciendo las intenciones reexpositivas de esta última Sección de la obra, llevan a cabo la reexposición de la pasada División 22 (**D.22**: c.113-123). Esta reexposición no es literal, ya que se dan algunas ligeras variaciones respecto a la **D.22**, aunque las similitudes son llamativamente evidentes. El procedimiento compositivo ahora aquí empleado es el mismo y es llevado a cabo guardando las mismas características, como veremos:

Del mismo modo que en **D.22**, el discurso musical de los vientos se construye contrapuntísticamente mediante un amplio canon basado en las **series elementales**, que consta de antecedente y tres consecuentes (uno menos que **D.22** al no participar la percusión como Grupo en el canon) sustentados en ***P*** por los diferentes Grupos, que van incorporándose escalonadamente al discurso, a 2, 1 y 1 tiempos respectivamente de distancia (y no a 7 como en **D.22**, con la intención de estrechar ahora el procedimiento), en el siguiente mismo orden que en **D.22**: antecedente= G1 vientos, consecuente 1º= G4 vientos, consecuente 2º= G3 vientos, y consecuente 3º= G2 vientos.

– **Antecedente** (c.$^{\text{anacrusa}}$203-204^{3º}): Presentado por los vientos del Grupo 1 (*Aire*) y basado en la **serie elemental *Aire***: ***s*Ai.$^{[O](1\text{-}12)}$**. Instrumental, serial, armónica, melódica y rítmicamente el antecedente es construido del mismo modo que en **D.22**. Sin divergencias de calado, las únicas diferencias se encuentran en algunas mutaciones rítmicas que varían muy ligeramente el aspecto de los componentes empleados del **complejo rítmico**.

– **Consecuente 1º** (c.203^{2º}-205^{1º}): Presentado por los vientos del Grupo 4 (*Tierra*) y basado en la **serie elemental *Tierra***: ***s*Ti.$^{[O](1\text{-}12)}$**. Como imitación del antecedente, el consecuente 1º es construido imitando sus mismas características, que a su vez coinciden instrumental, serial, armónica, melódica y rítmicamente con las del antecedente 1º de la **D.22** reexpuesta. Las únicas diferencias se encuentran en algunas mutaciones rítmicas que

varían muy ligeramente el aspecto de los componentes empleados del **complejo rítmico**.

– **Consecuente 2º** (c.203^{3º}-205^{2º}): Presentado por los vientos del Grupo 3 (*Agua*) y basado en la **serie elemental *Agua***: ***s*Ag.$^{[O](1-12)}$**. También como imitación del antecedente, el consecuente 2º es construido imitando sus mismas características y coincide instrumental, serial, armónica, melódica y rítmicamente con la construcción del antecedente 2º de la **D.22** reexpuesta. También las únicas diferencias se encuentran en las mutaciones rítmicas que varían muy ligeramente el aspecto de algunos de los componentes empleados del **complejo rítmico**.

– **Consecuente 3º** (c.203^{4º}-205^{3º}): Presentado por los vientos del Grupo 2 (*Fuego*) y basado en la **serie elemental *Fuego***: ***s*Fu.$^{[O](1-12)}$**. El consecuente 3º es construido como imitación del antecedente y coincide instrumental, serial, armónica, melódica y rítmicamente con la construcción del antecedente 3º de la **D.22** reexpuesta. Como en los anteriores, las únicas diferencias se encuentran en las mutaciones rítmicas que varían muy ligeramente el aspecto de algunos de los componentes empleados del **complejo rítmico**.

Tras la exposición de todos los elementos del canon (antecedente y tres consecuentes), estos, en vez de permanecer en silencio como en la **D.22**, los vientos de cada uno de los Grupos evolucionan ya con libertad, tomando la última nota serial de su exposición canónica para mantenerla y prolongarla aplicándole oscilaciones irregulares y entrecortadas de 1/4 de tono, y haciéndola evolucionar cada Grupo homofónicamente en paralelo a través de **cromatismos** ascendentes y un último intervalo de **tritono** con el que los cuatro Grupos confluyen en un acorde **s*ffz* > *P*** en el c.206$^{3º-4º}$. Este acorde de confluencia se configura armónicamente como consecuencia de la evolución de las últimas notas seriales de cada Grupo a través de los cromatismos y tritonos, y sirve de punto culminante y cierre a la actual División.

División 44 (**D.44**) - c.207-209:

La División 44 se estructura en dos estratos contrastantes: uno rítmico con mayor dinámica en la percusión, y otro armónico en ***PP*** y estático en los Grupos de vientos.

El estrato armónico basa ahora su discurso en la recapitulación de los **acodes elementales**, tal y como aparecieran en la previa **D.24** (c.123-128), los cuales son también sometidos a cierto desarrollo a través del **semitono/cromatismo**, el **tritono** y un efecto sonoro distorsionador.

Cada uno de los Grupos de vientos, de modo enlazado con los elementos armónicos de la División anterior, expone ahora el **acorde elemental** vinculado simbólicamente a su Grupo, presentándolos de modo escalonado irregularmente durante el primer compás de la División:

– c.207^{1º}: Grupo 3 = ***ac*Ag.**.

– c.207^{2º}: Grupo 1 = ***ac*Ai.**.

– c.207^{2,5º}: Grupo 4 = ***ac*Ti.**.

– c.207^{5º}: Grupo 2 = ***ac*Fu.**.

Los acordes son sostenidos estáticamente en ***PP*** y ligeramente distorsionados aplicándoseles a sus notas el mismo efecto sonoro del final de la División anterior, en forma de oscilación irregular y entrecortada de 1/4 de tono que se indica en la partitura mediante una línea rugosa y fragmentada. Estos acordes evolucionan durante los dos primeros compases a través de uno o dos **cromatismos** descendentes, presentando de este modo, por primera vez en la obra, diversas transposiciones diferentes de los **acordes elementales** originales:

– c.207^{1º}: Grupo 3 = ***ac*Ag.** La M^{+7} → Lab M^{+7}.

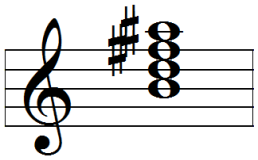
– c.207^{2º}: Grupo 1 = ***ac*Ai.** Sol m^{+7} → Fa# m^{+7} → Fa m^{+7}.

– c.207^{2,5º}: Grupo 4 = ***ac*Ti.** Si M → Sib M.

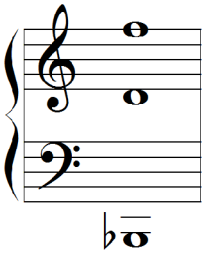
– c.207^{5º}: Grupo 2 = ***ac*Fu.** Fa M → Mi M.

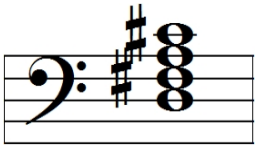
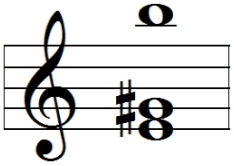
Hasta llegar al límite entre los compases 208-209, donde los Grupos realizan de modo escalonado a la corchea un salto interválico de **tritono**, presentando también nuevas transposiciones inéditas de los **acordes elementales**:

– c.208^{4º}: Grupo 1 = ***ac*Ai.** a la 3ª Mayor ↑= Si m^{+7}:



– c.208^{4,5º}: Grupo 2 = ***ac*Fu.** a la 5ª Justa ↓= Sib M:



– c.209^{1º}: Grupo 3 = ***ac*Ag.** a la 4ª Justa ↑= Re M^{+7}:

– c.209^{1,5º}: Grupo 4 = ***ac*Ti.** a la 4ª Justa↑= Mi M:

Tras el salto de **tritono**, del mismo modo que antes, los acordes se hacen evolucionar a través de uno o dos **cromatismos** descendentes hasta el final de la actual División, presentando nuevas transposiciones inéditas:

– c.208^{4º}: Grupo 1 = ***ac*Ai.** Si m^{+7} → Sib m^{+7} → La m^{+7}.

– c.208^{4,5º}: Grupo 2 = ***ac*Fu.** Sib M → La M.

– c.209^{1º}: Grupo 3 = ***ac*Ag.** Re M^{+7} → Do# M.

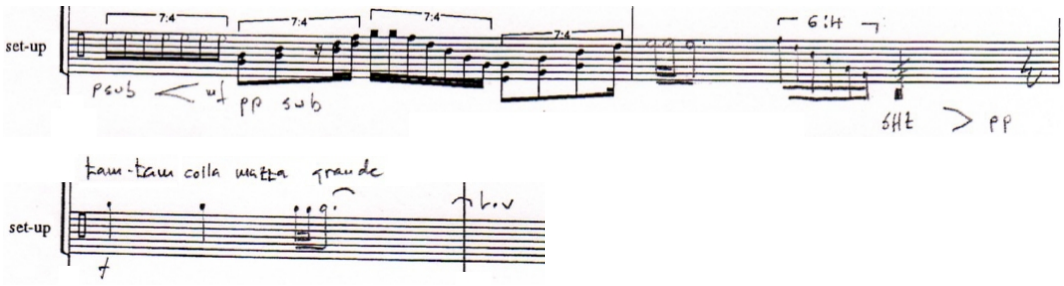
– c.209^{1,5º}: Grupo 4 = ***ac*Ti.** Mi M → Mib M.

Y por su lado, en contraste con el estrato armónico, el estrato rítmico es sustentado en la percusión a los set-ups con mayor dinamismo –en ocasiones llegando al ***ff***– y con una línea rítmica más vivaz y variada. Esta línea basa principalmente su construcción en la recapitulación de componentes del **complejo rítmico** en combinación con medidas libres. Esta línea, tras un primer diseño

isorrítmico en toda la percusión (c.207^{2º}: ***co*Rit.$^{(1)}$**), se expone a partir del c.207^{4º} mediante un canon a un tiempo en el orden G1, G2, G3 y G4, y cuyo último compás al tam-tam *colla maza grande* se extiende solapándose al inicio de la siguiente División 45:

-(Ej.: canon set-ups c.207-209):

***co*Rit.**: **(9)** **(1)** **(9)** **(12)**



-Bloque 20 (**B.20**) - c.210-221:

En el Bloque 20 se combina la reexposición de pasajes y la recapitulación de materiales previos como los acordes por **clusters**, el **complejo rítmico**, el **semitono/cromatismo** y el **tritono**, con materiales recientes como la **secuencia numérica** (***s*$^{(n)}$**) aplicada al ritmo, y sometiendo todo a su vez a desarrollo. Las tres Divisiones en las que se fragmenta el Bloque vienen diferenciadas por el tratamiento a estos materiales.

División 45 (**D.45**) - c.210-213:

En la División 45 prima el estrato armónico, sustentado por los Grupos de vientos. Mientras, el estrato rítmico, sustentado por los set-ups de la percusión, tiene presencia al principio mientras cierra el proceso de cánones iniciado en la División previa, tras lo cual permanecen en silencio; y al final, anticipando su arranque justificado prácticamente como anacrusa de la próxima División 46.

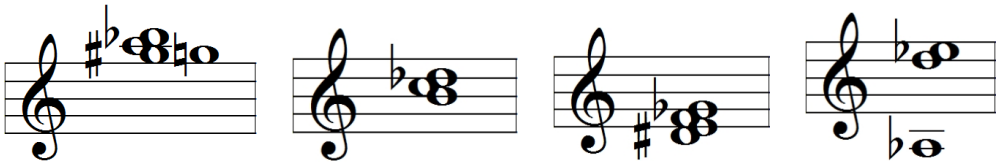
El estrato armónico basa ahora su discurso en los cuatro acodes por **clusters** que aparecieron por primera vez en la obra simultaneados en el calderón del c.143 con el que se cerraba la Sección 1 (**F.6**, **B.13**, **D.26**), formando verticalmente una armonía dodecafónica de origen no serial. Obedeciendo a las intenciones

reexpositivas de esta última Sección de la obra, los acordes por clusters son reexpuestos tal y como fueron presentados en el c.151, en la **D.28**, en los inicios de la Sección 2, para luego, como se hiciera con los **acordes elementales** en la División precedente (**D.44**), someterlos a cierto desarrollo a través del **semitono/cromatismo**, el **tritono** y el efecto sonoro distorsionador:

Cada uno de los Grupos de vientos, precedidos por silencios, expone en ***P-PP*** su acorde **cluster**, presentándose escalonados regularmente a un tiempo de distancia durante el primer compás de la División, en el orden G1, G4, G3 y G2. Esta exposición guarda las mismas características que la llevada a cabo en el c.151 de la **D.28** que aquí se reexpone, salvo que ahora estos acordes **clusters** se presentan transportados al **tritono** ascendente:

-Acordes clusters al **tritono↑**:

Grupo 1: Grupo 4: Grupo 3: Grupo 2:

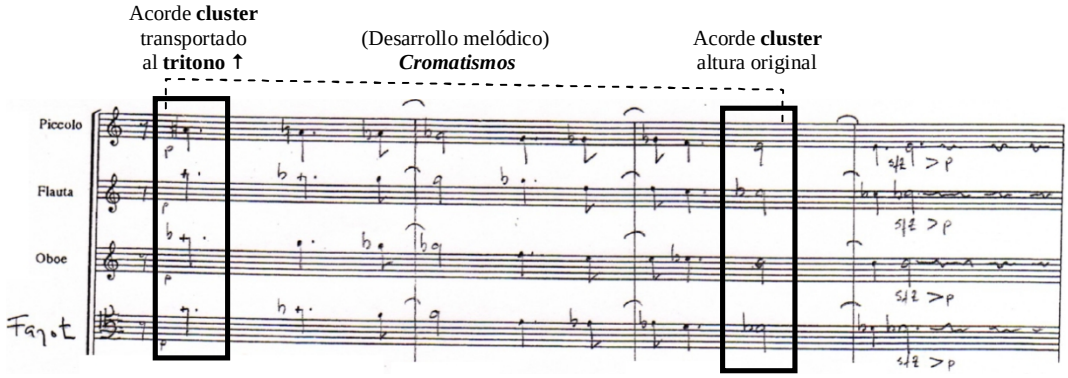


–{Advertimos en la partitura un *lapsus cálami* respecto a la rigurosidad del procedimiento compositivo adoptado por el autor= En el c.210, G2 tb.: en el acorde **cluster**, el Lab escrito debería ser un Mi según la transposición al **tritono** del **cluster** original. Podría tratarse de un lapsus en la transposición, ya que la nota de la tuba en el acorde original es precisamente un Lab, que ha podido quedar ahora sin transportar. Aunque también podría tratarse de una nota libre sin justificar. Este hecho arrastra sus consecuencias sobre el resto del procedimiento posterior.}–

Una vez cada Grupo ha presentado su acorde **cluster**, estos se desarrollan adoptando horizontalmente una misma línea melódica que es imitada a modo de canon entre los Grupos, haciendo de antecedente el Grupo 1, y de consecuentes respectivos los Grupos siguientes: G4, G3 y G2. Esta línea melódica canónica hace evolucionar a los **clusters** a través de seis **cromatismos** descendentes, presentándose así transposiciones inéditas de los acordes, hasta alcanzar su altura

original, tal y como se presentaran en la **D.28**. Una vez alcanzada esta altura original, la evolución melódica se detiene y se le aplica al acorde **cluster** una dinámica ***sffz > P*** y un efecto sonoro de distorsión que hace oscilar 1/4 de tono la altura de las notas y que se refleja en la partitura mediante una línea rugosa y entrecortada.

-(Ej.: Antecedente: G1, c.210-213):



Una vez los Grupos van alcanzando la altura original de su acorde **cluster**, estos permanecen estáticos hasta que finalmente acaban por acumularse los cuatro clusters verticalmente en el c.213^{2º}, formando la misma armonía global dodecafónica de origen no serial con la que finalizaba la Sección 1 en el c.143.

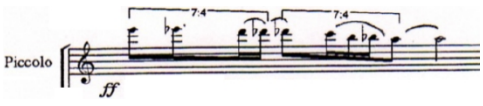
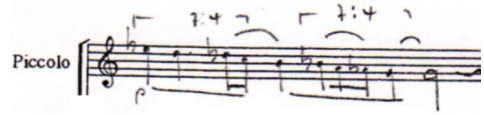
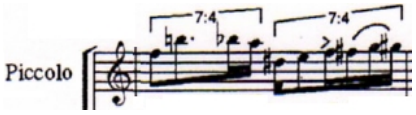
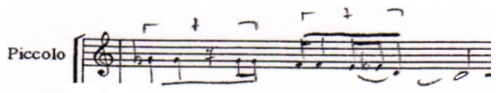
Y en el estrato rítmico, antes de finalizar la División, la percusión a los set-ups anticipa su aparición a modo de anacrusa de la siguiente División 46, entrando escalonadamente con un canon a un tiempo de distancia en el orden G1, G4, G3 y G2, iniciando una línea rítmica que, como ahora, se reexpone de la anacrusa de la pasada **D.16** en la Sección 1, de la que reproduce sus mismas características y aspecto: en forma de corcheas constantes que van evolucionando por los diferentes instrumentos de parches del set-up. Esta línea rítmica, que da inicio a finales de la actual División, se seguirá desarrollando del mismo modo sobre la siguiente **D.46**. Esta anticipación sirve como elemento de solapamiento entre ambas Divisiones que presentan procedimientos compositivos relacionados y similares pero con aspectos dispares.

División 46 (**D.46**) - c.214-216:

En la División se distinguen los dos estratos: uno rítmico en los percusionistas a los set-ups, y otro melódico-contrapuntístico en los Grupos de vientos. Obedeciendo a las intenciones reexpositivas de esta última Sección de la obra, ambos estratos suponen la reexposición no literal de la pasada **D.16**, perteneciente a la Sección 1, que será recapitulada aquí variada y sintetizada, sobre todo el estrato melódico-contrapuntístico.

Sustentado por los Grupos de vientos, el estrato melódico-contrapuntístico se construye de modo y con un aspecto muy similar al de la **D.16**, aunque con algunas diferencias constructivas. Véase la tabla comparativa de similitudes y diferencias entre sus procedimientos:

Comparativa de los estratos melódico-contrapuntísticos	
División 16 (**S.1**, c.96-102: 7 compases) Expositiva	**División 46** (**S.3**, c.214-216: 3 compases) ⇦Reexpositiva
Proceso completo.	Síntesis básica del proceso. Supresión de segmentos secundarios. Reducción a lo esencial.
Se construye mediante un canon inicial, seguido de la superposición de dos discursos melódico-armónicos.	Se construye mediante un canon que resume ambos procesos.
Canon= Antecedente: Grupo 1. Consecuente 1º: Grupo 3. Consecuente 2º: Grupo 2. Consecuente 3º: Grupo 4.	Canon= Antecedente: Grupo 1. Consecuente 1º: Grupo 4. Consecuente 2º: Grupo 3. Consecuente 3º: Grupo 2.
Entradas regulares a dos tiempos de distancia.	Entradas regulares a un solo tiempo, más estrechas, con la intención de comprimir la reexposición.
Dinámica ***ff***	Dinámica ***P***
Armónicamente: verticalización de fragmentos de las **series elementales**.	Armónicamente: se toman los **acordes clusters** dejados en la División 45 previa y se transportan una 7ª Mayor ↑.
La armonía es desarrollada melódicamente por los instrumentos del Grupo en paralelo, en textura homofónica.	
Melódicamente: se construye principalmente a partir del **cromatismo** descendente y el **tritono**.	

<table>
<tr><td colspan="2">Rítmicamente: se construye principal y característicamente a partir de componentes del complejo rítmico: coRit(1, 13, 4).</td></tr>
<tr><td colspan="2">Comparativa de motivos rítmico-melódicos comunes:</td></tr>
<tr><td>c.96, G1 pic.:

</td><td>c.214, G1 pic.:
 
</td></tr>
<tr><td>c.101, G1 pic.:

</td><td>c.215, G1 pic.:

</td></tr>
</table>

Como se aprecia en la comparativa, el vínculo entre ambas Divisiones y la intención reexpositiva es clara, aunque aplicándose a la reexposición un sentido sintético y adoptando diferentes elementos que varían el resultado, pero sin llegar por ello a alterar su estrecha relación.

Una vez expuesta la síntesis reexpositiva de la **D.16** durante los c.214-215, los discursos de los Grupos se liberan de ésta a medida que finalizan el canon durante el c.216 y entonces evolucionan independientemente su línea melódica con libertad a través de intervalos de **tritono** y **semitonos/cromatismos**, hasta el inicio de la siguiente División 47, en la que confluyen simultáneamente y se coordinan todos los Grupos para desarrollar un nuevo discurso melódico estrictamente simultáneo, isorrítmico y paralelo, en textura homofónica.

La percusión, por su lado, como ya se apuntó en el análisis de la anterior División 45, sigue desarrollando la línea rítmica que había dado ya inicio como anacrusa en el final de la previa **D.45**. Esta línea rítmica resulta también ser la reexposición del estrato rítmico de la **D.16**, lo que acentúa en carácter reexpositivo de la División actual. Esta línea rítmica seguirá siendo desarrollada durante la presente División con el mismo aspecto y en canon hasta el c.216^{1º}, donde la percusión lo abandona abruptamente para asumir en conjunto un nuevo ritmo isorrítmico en ***f***. Este nuevo ritmo está basado en los factores de la **secuencia numérica** (***s*$^{(n)}$**) traducidos en el número de notas a encajar por tiempo, pero exponiéndose ahora con un orden secuencial diferente al original del c.200-202, permutando sus mitades y prescindiendo del factor nº 4= 13, cuyo valor 13 se encuentra ya repetido en el

factor nº 6. Este nuevo aspecto rítmico aparece también aquí como anticipación en forma de anacrusa a la siguiente División 47, donde se seguirá desarrollando del mismo modo de manera continua. Véase su exposición completa a través de ambas Divisiones:

	D.46 c.216^{2º}			**D.47** c.217				c.218		
	7	*8*	*9*	*10*	*11*	*1*	*2*	*3*	*5*	*6*
$s^{(n)}$=	**7**	**9**	**11**	**15**	**12**	**16**	**10**	**14**	**6**	**13**

La entrada anticipada de esta línea melódica sirve como elemento de solapamiento y fusión entre las Divisiones actual y siguiente (**D.46**-**D.47**), que además presentan caracteres muy similares.

División 47 (**D.47**) - c.217-221:

En la División se siguen distinguiendo los dos estratos independientes: el rítmico en los percusionistas a los set-ups, y el melódico en los Grupos de vientos.

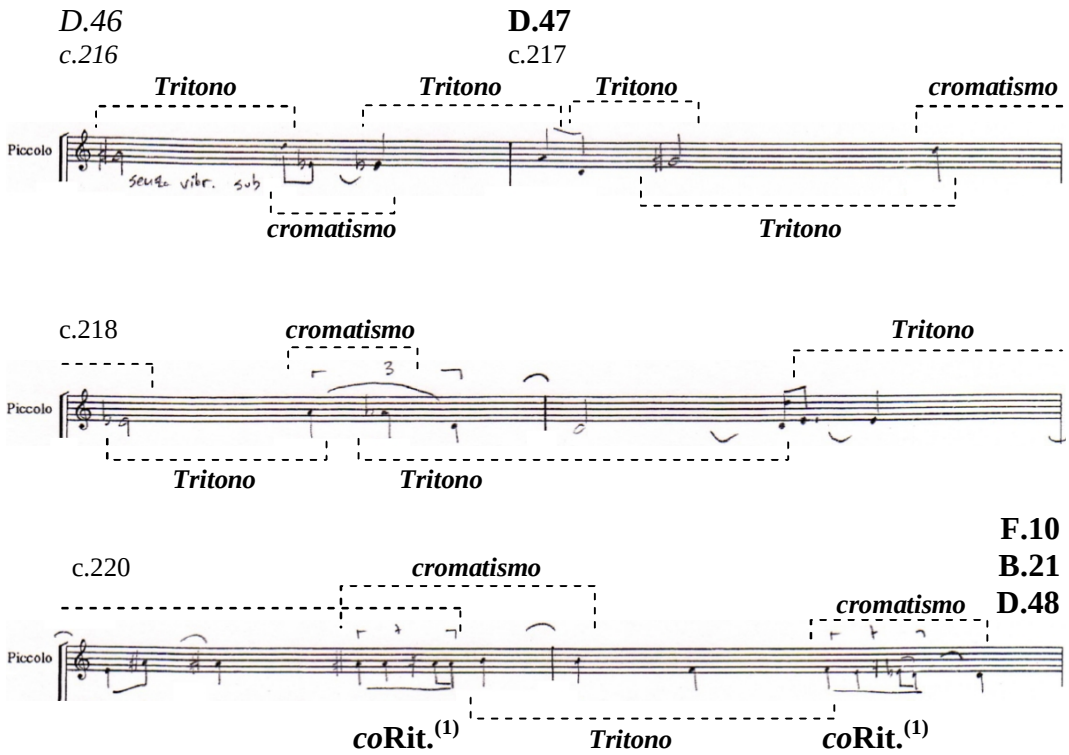
El estrato melódico, sustentado por los Grupos de vientos, se muestra de modo inédito en la obra, reuniéndose en forma de un solo Grupo y coordinándose para adoptar y desarrollar un nuevo discurso melódico conjunto, a *tutti*, estrictamente simultáneo, isorrítmico y paralelo, en textura homofónica.

Armónicamente los instrumentos se superponen partiendo de los anteriores acordes por **clusters cromáticos**, que vienen siendo utilizados desde el mismo inicio del Bloque 20, en una transposición a la 4ª Justa ↑ respecto a su altura original, y a partir de los cuales se desarrolla horizontalmente en paralelo el discurso melódico:

Esta melodía, de carácter amplio, se desarrolla interválicamente con libertad, sin responder a ninguna serie concreta, pero otorgando en su construcción un papel decisivo al **tritono** y al **semitono/cromatismo**, elementos compositivos de extremada importancia y calado durante toda la obra. Y rítmicamente la melodía se desarrolla con libertad, en valores amplios y con la aparición hacia su final de algunos elementos del **complejo rítmico**, para darle más dinamismo en su

conclusión. Veamos la construcción de la línea melódica a partir de la voz superior individual del piccolo G1:

-(Ej.: G1 pic., c.216-221):

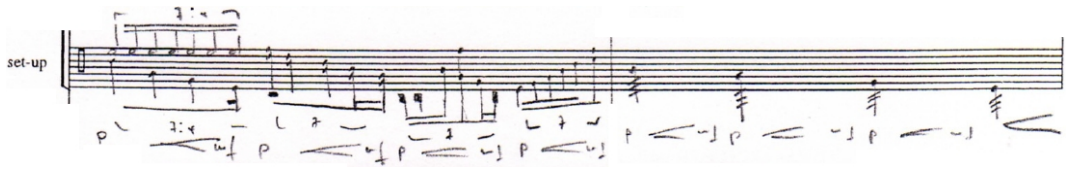


–{Advertimos en la partitura algunos *lapsus cálami* respecto a la rigurosidad del procedimiento compositivo adoptado por el autor= En el G4 tbn.: c.217^{1º}, el Do# escrito debería ser un Re#; en c.217^{2º}, el La escrito debería llevar un becuadro; en c.218^{4º}, el Do# escrito debería ser un Re#. En G1 ob.: c.218^{4º}, el Do escrito debería llevar un becuadro. Y en G1 fg.: c.218^{4º}, el Sol escrito debería ser un Si.}–

Por su lado la percusión, como ya se apuntó en el análisis de la anterior División 46, sigue desarrollando hasta el c.218 la línea rítmica basada en la **secuencia numérica** (***s*$^{(n)}$**) ya iniciada al final de la previa **D.46**. Pero seguidamente abandona abruptamente este aspecto para asumir en conjunto un nuevo ritmo isorrítmico en ***ff*** durante el c.219 basado en la anacrusa de fusas recayendo sobre los tiempos fuertes. Y a partir del c.220 los percusionistas a los set-ups desarrollan una línea rítmica en canon, con entradas a un tiempo de diferencia, en el orden

G2, G3, G1 y G4, y basada en derivaciones del septillo de semicorcheas recogidas en el complejo rítmico y en redobles de negras.

-(Ej.: canon set-ups c.210-212):

***co*Rit.**: **(9)**
(12) **(11)** **(15)** **(9)**

El desarrollo de este canon se extenderá hasta ya iniciada la siguiente División 48, solapándose y transitando enlazadamente con el siguiente Bloque 21, Fase 10.

–Fase 10 (**F.10**) - c.222-257:

La segunda Fase de la Sección denota el interés reexpositivo de esta última Sección de la obra con la presentación de fragmentos reexpuestos incluso literalmente. Esto se combina con la continuación de los desarrollos sobre materiales compositivos tanto previos como más recientes, y e incluso con la presentación de nuevos recursos inéditos

La Fase se divide en tres Bloques diferenciados por los materiales presentados y los procedimientos compositivos llevados a cabo en cada uno de ellos.

-Bloque 21 (**B.21**) - c.222-231:

El Bloque 21 lleva a cabo la reexposición literal de dos Divisiones previas de la obra.

División 48 (**D.48**) - c.222-224:

Se reexpone aquí literalmente la anterior División 15 (**D.15**: c.93-95) perteneciente a la Sección 1. Puede encontrarse detalle de su descripción en el análisis previo original de la **D.15**.

División 49 (**D.49**) - c.225-231:

Siguiendo a la reexposición literal de la **D.15**, se lleva a cabo aquí ahora la reexposición literal de la División 16 (**D.16**: c.96-102) perteneciente a la Sección

1. Puede encontrarse detalle de su descripción en el análisis previo original de la **D.16**.

Como elemento de enlace, aprovechando la reexposición de los diseños realizados por la percusión en el último compás de la actual División (c.231), se inicia ya aquí en los set-ups una línea rítmica en canon a un tiempo de distancia con entradas en el orden G1, G3, G2 y G4, que sirve de anacrusa a la siguiente División 50 y que se extenderá por toda esta llegando incluso a resolver bajo la División 51. Este elemento cumple la función de solapar ambas Divisiones y contribuye a que la reexposición se integre de modo más natural y fluya enlazada con el discurso de la posterior División.

-Bloque 22 (**B.22**) - c.232-249^{1º}:

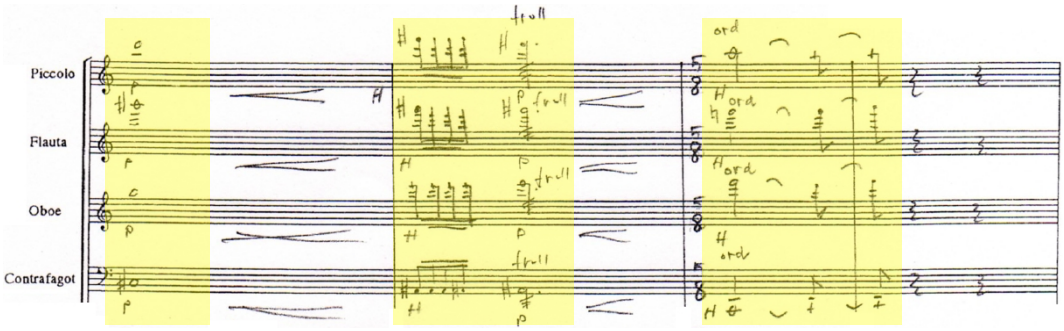
El Bloque 22 está centrado en desarrollar con especial protagonismo las **series elementales**, acompañadas de recursos más recientes como las **pirámides** y las **bilocaciones rítmico-armónicas**, a través de diferentes métodos ya empleados y conocidos en la obra.

División 50 (**D.50**) - c.232-236:

La División inicia tomando para su construcción el aspecto final de la División anterior, con la intención de transcurrir como su continuación enlazando de un modo natural. Así, del mismo modo, la actual División se estratifica en dos estratos independientes: el rítmico en la percusión y el armónico en los Grupos de vientos.

El estrato armónico basa su construcción en un canon llevado a cabo por los cuatro Grupos de vientos y constituido por antecedente y tres consecuentes con entradas a un solo tiempo de distancia durante el compás 232. Rítmicamente se construye con libertad, y melódica y armónicamente está basado en la verticalización de fragmentos de las diferentes **series elementales**, utilizando cada Grupo la serie asociada a su elemento:

-(Ej.: canon vientos, G1, c.232-235):

D.50
c.232
***s*Ai.1**$^{[O](1-4)}$ ***s*Ai.1**$^{[O](5-8)}$ ***s*Ai.1**$^{[O](9-12)}$

-Antecedente:

c.232 c.233 c.234

G1	***s*Ai.1**$^{[O](1-4)}$	***s*Ai.1**$^{[O](5-8)}$	***s*Ai.1**$^{[O](9-12)}$
pic.	**Si** (4)	**Re#** (8)	**La** (12)
fl.	**Sol#** (3)	**Fa#** (7)	**Fa** (11)
ob.	**Sol** (2)	**Mi** (6)	**Re** (10)
cfg.	**Do#** (1)	**La#** (5)	**Do** (9)

-Consecuente 1º:

c.232^{2º} c.233^{2º} c.234^{3ª}

G3	***s*Ag.1**$^{[O](1-4)}$	***s*Ag.1**$^{[O](5-8)}$	***s*Ag.1**$^{[O](9-12)}$
cl. I	**Lab** (4)	**Si** (8)	**Mi** (12)
cl. II	**Do#** (3)	**Re#** (7)	**Fa#** (11)
cl. III	**La** (2)	**Sol** (6)	**Fa** (10)
cl. IV	**Do** (1)	**Re** (5)	**Sib** (9)

-Consecuente 2º:

c.232^{3º} c.233^{3º} c.234^{5ª} c.235^{3ª}

G2	***s*Fu.1**$^{[O](1-3)}$	***s*Fu.1**$^{[O](4-6)}$	***s*Fu.1**$^{[O](7-9)}$	***s*Fu.1**$^{[O](10-12)}$
hr.	**La#** (1)	**Sol** (4)	**Solb** (7)	**Do** (10)
tp.	**Si** (2)	**Re** (5)	**Mi** (8)	**Reb** (11)
tb.	**Re#** (3)	**Sol#** (6)	**Fa** (9)	**La** (12)

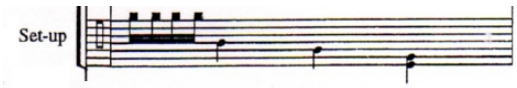
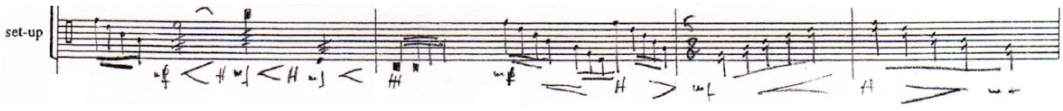
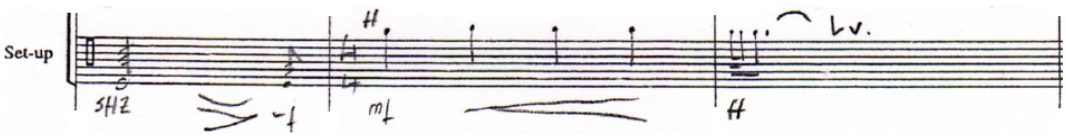
-Consecuente 3º:

	c.232^{4º}	c.233^{4º}	c.235^{2ª}	c.235^{5ª}
G4	***s*Ti.1$^{[O](1-3)}$**	***s*Ti.1$^{[O](4-6)}$**	***s*Ti.1$^{[O](7-9)}$**	***s*Ti.1$^{[O](10-12)}$**
hr.	**Fa** (1)	**Sol#** (4)	**Si** (7)	**Do#** (10)
tp.	**Mi** (2)	**La** (5)	**Fa#** (8)	**Do** (11)
tbn.	**Sib** (3)	**Re** (6)	**Mib** (9)	**Sol** (12)

–{Advertimos en la partitura dos *lapsus cálami* respecto a la rigurosidad del procedimiento compositivo adoptado por el autor= En el c.234^{3ª}, G3 cl.IV: el Sib escrito debería ser un Do, ya que responde a la ***s*Ag.1$^{[O](9)}$**, pudiendo tratarse de un lapsus en la transposición. Y en el c.235^{3ª}, G2 tp.: el Sib escrito debería ser un Reb, ya que responde a la ***s*Fu.1$^{[O](11)}$**, pudiendo tratarse de un lapsus al no colocar la segunda línea adicional.}–

Y en el estrato rítmico, la percusión desarrolla durante toda la actual División la línea rítmica comenzada en forma de canon en el último compás de la División anterior, y su desarrollo se extenderá hasta los primeros compases de la División 51 siguiente. Esta línea rítmica se construye con libertad y sin hacer uso de materiales precompositivos:

-(Ej.: canon set-ups, G1, c.231-238):

D.49
c.231

D.50
c.232

D.51
c.237

División 51 (**D.51**) - c.237-240:

Por un lado, la percusión a los set-ups va finalizando durante los dos primeros compases el proceso canónico comenzado desde la pasada División 49.

Mientras tanto, por otro lado, los Grupos de vientos van entrando escalonadamente a un tiempo de distancia, en el orden G1, G4, G3 y G2, y llevan a cabo la exposición por Grupos de **series elementales** superpuestas. Cada Grupo realiza una exposición constituida por la superposición de diferentes transposiciones de la **serie elemental** que se asocia simbólicamente a cada Grupo. La relación entre estas transposiciones seriales superpuestas no guarda una interválica regular, como se puede observar:

G1	c.237[1º]-240
pic.	***s*Ai.12[O](1-12)**
fl.	***s*Ai.6[O](1-12)**
ob.	***s*Ai.7[O](1-12)**
cfg.	***s*Ai.1[O](1-12)**

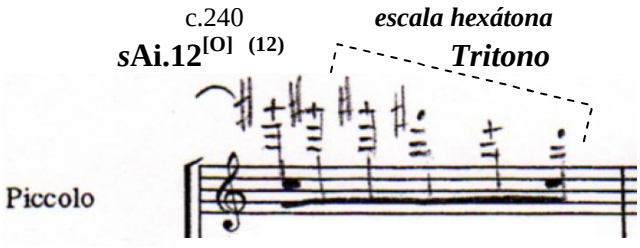
G4	c.237[2º]-240
hr.	***s*Ti.12[O](10-12)**
tp.	***s*Ti.6[O](10-12)**
tbn.	***s*Ti.1[O](10-12)**

G3	c.237[3º]-240
cl. I	***s*Ag.9[O](1-12)**
cl. II	***s*Ag.2[O](1-12)**
cl. III	***s*Ag.10[O](1-12)**
cl. IV	***s*Ag.1[O](1-12)**

G2	c.237[4º]-240
hr.	***s*Fu.1[O](1-12)**
tp.	***s*Fu.2[O](1-12)**
tb.	***s*Fu.6[O](1-12)**

Estas series son desarrolladas a nivel horizontal por los instrumentos de viento de manera homofónica, en paralelo, y en ***ff***. Y rítmicamente basan su exposición, primero en la repetición sucesiva de cada nota de la serie en medidas de cuatro semicorcheas (c.237-238), y segundo en la realización de una **bilocación rítmico-melódica** (c.239-240). Esta bilocación está compuesta inicialmente por los Grupos 1 y 4 localizados en la pulsación de corchea del compás, y por los Grupos 2 y 3 en la síncopa muy breve, para luego permutar su localización en el segundo compás (c.240). Melódicamente, esta bilocación se lleva a cabo en los Grupos de vientos G2 y G3 sobre las últimas notas de las series, mientras que los vientos de

los Grupos G1 y G4 encomiendan su diseño melódico, una vez agotan las notas de sus series, a la escala hexátona, realizando homofónicamente un **tritono** descendente que parte de la última nota serial.

-(Ej.: G1 pic., c.240):

Y además, los percusionistas en ***ff*** a los set-ups se participan isorrítmicamente en la bilocación sumándose cada uno a su propio Grupo con la intención de intensificarlos rítmicamente.

División 52 (**D.51**) - c.241-249^{1º}:

La División ahora se vuelve a estratificar, de nuevo separándose por un lado los Grupos de vientos en un estrato melódico, y por otro la percusión a los set-ups en un estrato rítmico independiente.

El estrato melódico, sustentado por los Grupos de viento, lleva a cabo un procedimiento compositivo muy similar al de la precedente División 51. Los Grupos de vientos van entrando escalonadamente a un compás de distancia, en el orden G3, G2, G1 y G4, y llevan a cabo una exposición por Grupos de **series elementales** superpuestas en relación interválica de semitono, lo que le confiere a cada grupo una sonoridad armónica de **cluster**. Cada Grupo emplea para ello diferentes transposiciones de la **serie elemental** asociada simbólicamente a cada Grupo, y realizan la exposición de una serie completa que además es ampliada mediante la repetición alternada y extendida rítmicamente de sus notas 1 y 12, primera y última de la serie.

G3	c.241-249^{1º}
cl. I	***s*Ag.6**$^{[O](1\text{-}12,\ 1,\ 12,\ 1)}$
cl. II	***s*Ag.5**$^{[O](1\text{-}12,\ 1,\ 12,\ 1)}$
cl. III	***s*Ag.4**$^{[O](1\text{-}12,\ 1,\ 12,\ 1)}$
cl. IV	***s*Ag.3**$^{[O](1\text{-}12,\ 1,\ 12,\ 1)}$

G2	c.242-249^{1º}
hr.	***s*Fu.1**$^{[O](1\text{-}12,\ 1,\ 12,\ 1)}$
tp.	***s*Fu.12**$^{[O](1\text{-}12,\ 1,\ 12,\ 1)}$
tb.	***s*Fu.11**$^{[O](1\text{-}12,\ 1,\ 12,\ 1)}$

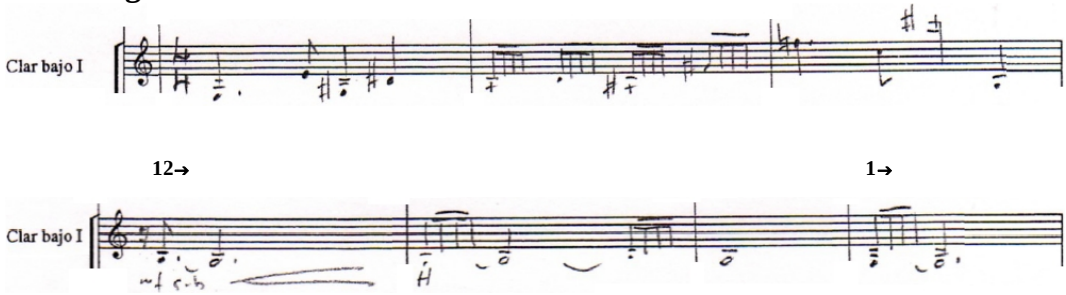
G1	c.243-249^{1º}
pic.	***s*Ai.3**$^{[O](1\text{-}12,\ 1,\ 12,\ 1)}$
fl.	***s*Ai.2**$^{[O](1\text{-}12,\ 1,\ 12,\ 1)}$
ob.	***s*Ai.1**$^{[O](1\text{-}12,\ 1,\ 12,\ 1)}$
cfg.	***s*Ai.12**$^{[O](1\text{-}12,\ 1,\ 12,\ 1)}$

G4	c.244-249^{1º}
hr.	***s*Ti.5**$^{[O](10\text{-}12,\ 1,\ 12,\ 1)}$
tp.	***s*Ti.4**$^{[O](10\text{-}12,\ 1,\ 12,\ 1)}$
tbn.	***s*Ti.3**$^{[O](10\text{-}12,\ 1,\ 12,\ 1)}$

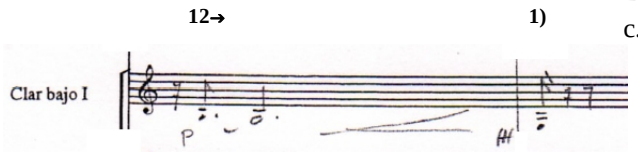
Estas series son desarrolladas a nivel horizontal por los instrumentos de viento de manera homofónica, en paralelo, y en ***ff***. Y rítmicamente cada Grupo se desarrolla con libertad y de manera independiente, aunque todos los Grupos presentan entre sí algunos diseños en común, como el compás completo de 16 semicorcheas donde en cada tiempo son repetidas sucesivamente notas de la serie; el diseño sobre la misma nota de la serie de cuatro semicorcheas cuya última va ligada a una blanca o a una negra; o el compás de nota larga a contratiempo de semicorchea en ***P*<*fff*** y en *accelerando molto* con el que todos los Grupos cierran simultáneamente la División en el c.248, recayendo contundentemente en el ictus del c.249^{1º}.

-(Ej.: G3 cl.I, c.241-249^{1º}):

D.51
c.241
***s*Ag.6**$^{[O]}$ (1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

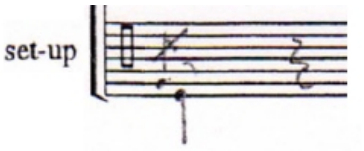
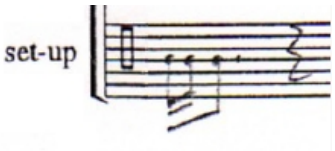


D.51
c.249^{2º}



Y el estrato rítmico, sustentado por los percusionistas a los set-ups, lleva a cabo dos **pirámides** seguidas y completas, con las intervenciones instrumentales escalonadas siempre a un tiempo de distancia. La primera a los parches con un diseño rítmico elemental de negra con mordente, abriendo en el c.241 y cerrando inmediatamente en el c.242. Y seguidamente la segunda también a los parches con un diseño rítmico íctico de fusas, abriendo en el c.243 y cerrando inmediatamente en el c.244:

-Diseños rítmicos de las **pirámides**:

Pirámide c.241-242:

Pirámide c.243-244:

Tras las pirámides, los percusionistas adoptan una línea isorrítmica que desarrollan durante los c.245-247, y finalizan la División en el c.248 sumándose escalonadamente a una pulsación continua de semicorcheas en ***ff***, a lo que se añade un *accelerando molto* con la intención de incrementar la tensión y precipitarla hacia el contundente desenlace final de la División 52 sobre el ictus del c.249^{1º}.

<u>-Bloque 23 (**B.23**) - c.249^{2º}-257:</u>

El Bloque 23 cierra la Fase 10 y el Tramo 5 adoptando un aspecto contrastante, fuera de lo común y que rompe con la uniformidad del discurso, y presenta elementos inéditos de corte impactante y llamativo por su novedad en el contexto global de la obra.

<u>División 53 (**D.53**) - c.249^{2º} -252:</u>

Tras alcanzarse un punto culminante en *accelerando molto* y ***fff*** en el final de la División 52 anterior, la actual División da respuesta a esta tensión adoptando la

forma de una gran escala **cromática** descendente en *ritardando* y en ***fff***, diseño inédito en su planteamiento y factura en el devenir de la obra hasta ahora. Esta escala es sustentada homofónicamente por todos los instrumentos de viento de los diferentes Grupos y parte de una nota un semitono por encima de la última nota dejada por cada uno de los instrumentos de viento en la anterior División 52, o lo que es lo mismo, parte de la nota nº 1 de las **series elementales** entonces empleadas. Y se desarrolla, sin perder la tensión, en un ritmo de semicorcheas constantes a través del los compases c.249^{3º}-251^{2º}.
–{Advertimos en la partitura un *lapsus cálami* respecto a la rigurosidad del procedimiento compositivo adoptado por el autor= En el c.249^{3ª}, G2 tp.: el Si escrito debería llevar un bemol.}–

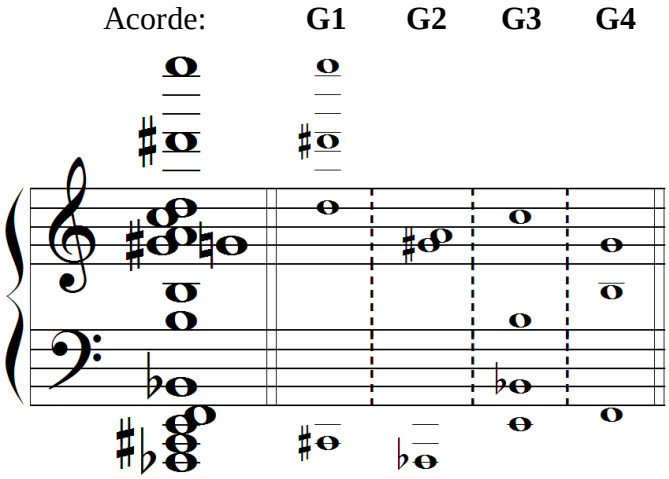
La percusión por su lado, coincidiendo con la mitad de la escala cromática, se incorpora también en semicorcheas en ***f pos.*** intensificando el final de la escala, y rematado posteriormente en el c.251$^{2º-3º}$ con un tresillo de negras isorrítmico en la percusión en solitario.
La División finaliza dejando un compás de absoluto silencio, que sirve de lapso de reflexión –también inédito en la obra– antes del comienzo de la siguiente División 54, también de llamativas características por lo rompedor de su propuesta.

División 54 (**D.54**) - c.253-257:
Los percusionistas abandonan aquí al completo los set-ups y mutan a los palos de lluvia (*Rainmaker*) y las láminas de trueno (*thunder sheet*), creando *ad libitum* un ambiente sonoro envolvente en ***P*** que emula un paisaje de lluvia con truenos, y que sirve de atmósfera de base al diseño conjunto desarrollado por todos los vientos.

Sobre este ambiente lluvioso creado en la percusión se van alternando en los vientos, de compás en compás, dos gestos muy diferentes.
-c.253: Los vientos en bloque despliegan un gesto totalmente contrastante, contundente y adusto, en forma de 13 pulsos idénticos de negra repetidos

marcada, *pesante* y obstinadamente en ***ff*** en un compás de 13/4. El número de repeticiones seleccionado para este diseño de pulsación obstinada y *pesante*, 13, no es aleatorio, sino que responde de manera premeditada al factor 7 de la secuencia de Fibonacci, ***s*Fib.**$^{(7)}$= 13, como se confirma más adelante.

Armónicamente, el acorde desplegado por los instrumentos de viento es el mismo acorde del pasado c.143 con el que finalizaba la Sección 2 de la obra, y cuyo origen estaba en la simultaneidad de los cuatro acordes por **clusters cromáticos** de los diferentes Grupos, que daba como resultado un acorde dodecafónico no serial. Sin embargo, pese al evidente vínculo entre aquel y este, se observan ahora dos únicas ligeras diferencias que podrían incluso atribuirse a *lapsus cálami*: G3 cl.IV, en vez de un La encontramos ahora un Fa#; y G4 hr., en vez de un Fa# encontramos un Si. De este modo, el acorde resultante global no resulta ser ahora dodecafónico a falta de la nota Fa#.



-c.254: Tras el gesto obstinado de la pulsación *pesante*, el tempo se detiene convirtiéndose en *Lentísimo, pausado* con un calderón acompañado de la indicación *lunga a piacere*. Aquí los instrumentistas de viento despliegan un recurso totalmente novedoso y llamativo: Un *parlato* simultaneo consistente en recitar en ***PPP*** libremente los siguientes tres versos distintos que se reparten enteros, o incluso fragmentados, entre las voces:

"*Lo jorn ha pór de perdre sa claror*"

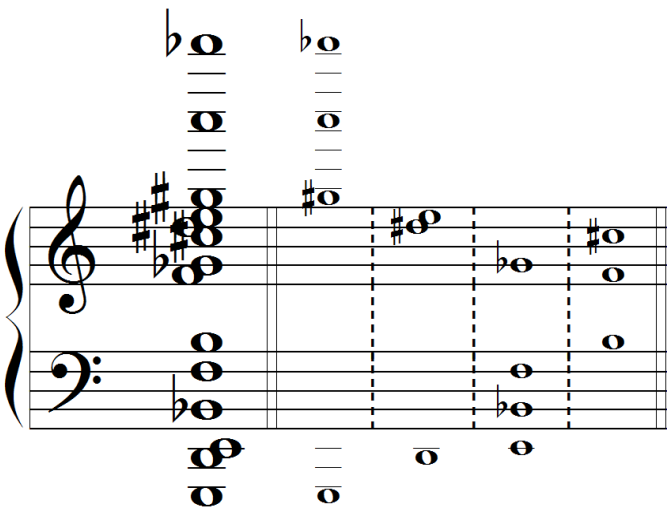
"*Yo so gelos de vostr'escas voler*"

"*Jo son aquell qui en*"

Los textos empleados pertenecen a poemas medievales del poeta valenciano Ausias March (Beniarjó, 1397 - Valencia, 1459). El primer verso encabeza y da título al poema XLV. El segundo verso pertenece al popular poema "Veles e vents". Y el tercer verso procede del poema LXVIII "No em pren així com al petit vailet".

-c.255: De regreso al *A tempo (como compás 253)* los vientos en bloque vuelven a desplegar el gesto de pulsación obstinada y *pesante* compuesto ahora por 8 pulsos idénticos de negra repetidos marcadamente en ***ff*** en un compás de 8/4. El número de tiempos seleccionados para este nuevo diseño de pulsación obstinada y *pesante*, 8, responde también de manera premeditada ahora al factor 6 de la secuencia de Fibonacci, ***s*Fib.**$^{(6)}$= 8, un factor menos que en el anterior diseño *pesante*, lo cual evidencia la premeditación.
Armónicamente, el acorde desplegado ahora por los instrumentos de viento es el mismo acorde anterior (c.253) pero transportado al **tritono**, uno de los intervalos –junto al cromatismo– de especial trascendencia en toda la obra.

Acorde: **G1** **G2** **G3** **G4**



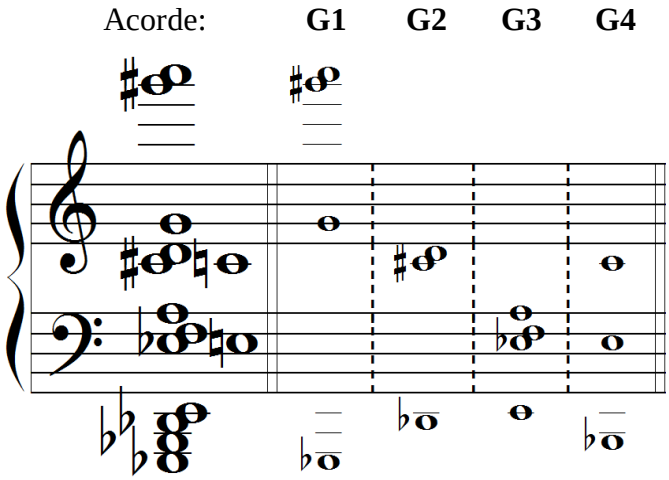
-c.256: Y de nuevo, tras el gesto obstinado de la pulsación *pesante*, el tempo se detiene en un *ancora piú lento* con calderón en el que los instrumentistas de viento despliegan un nuevo *parlato* recitando los siguientes dos versos distintos que se reparten entre las voces de los instrumentistas, inicialmente en ***PPP*** y finalmente en <***fff***:

"*Jo tem la mort*"

"*Cremat vull ser*"

Los textos empleados pertenecen de nuevo al poeta Ausias March. El primer verso pertenece al famoso poema "Veles e vents", y el segundo procede del poema LXIII "¿Qui em tornarà lo temps de ma dolor".

-c.257: Y de nuevo regresando al *A tempo (como 255)*, por un lado los percusionistas se tornan en silencio aprovechando para mutar de instrumento a las láminas, y por otro lado los vientos en bloque vuelven a desplegar el gesto de pulsación obstinada y *pesante* compuesto ahora por sólo 5 pulsos idénticos de negra repetidos marcadamente en ***ff*** en un compás de 5/4 y con *poco rit...* final. El número de tiempos seleccionados para este último diseño de pulsación obstinada y *pesante*, 5, responde de manera premeditada al factor 5 de la secuencia de Fibonacci, ***s*Fib.**$^{(5)}$= 5, también un factor menos que en el anterior diseño *pesante*, cumpliéndose la secuencia decreciente ***s*Fib.**$^{(7\text{-}5)}$= 13 – 8 – 5.
Armónicamente, el acorde desplegado ahora por los instrumentos de viento es el mismo acorde anterior (c.255) pero transportado un **semitono/cromatismo** descendente, el otro intervalo –junto con el tritono– de especial consideración durante toda la obra.



Y antes de finalizar, sobre el último tiempo del compás, entran a modo de anacrusa de la siguiente División los vibráfonos de los Grupos 2 y 3, que anticipan su intervención solapándola al final de la División actual.

• Tramo 6 (**T.6**) - c.258-314(Fin):

El último Tramo de la Sección y de la obra dirige su mirada hacia el principio, del que se adopta su aspecto, materiales, procedimientos y planteamientos estructurales a través de la reexposición no literal de sus primeras Divisiones (**D.1** a **D.4**), de algún modo con la intención de cerrar el círculo sobre el punto inicial. Esta reexposición del principio de la obra se realiza además en compañía de elementos ya ampliamente tratados a lo largo de la pieza que son también ahora objeto de desarrollo.

A su vez, el Tramo está compuesto por dos Fases (**F.11** y **F.12**), cuatro Bloques (**B.24** a **B.27**) y un total de diez Divisiones (**D.55** a **D.64**).

–Fase 11 (**F.11**) - c.258-291:

La primera Fase de este último Tramo final se encarga de reexponer no literalmente el principio de la obra y sus materiales característicos, como las **tímbricas elementales** y su estructuración a través de la **secuencia de Fibonacci**, además de presentar todavía el desarrollo de materiales como las **series elementales**, el **complejo rítmico** o el empleo activo de elementos constructivos como el **semitono/cromatismo** o el **tritono**.

-Bloque 24 (**B.24**) - c.258-276:

El Bloque 24 en sus tres Divisiones (**D.55**, **D.56** y **D.57**) lleva a cabo una introducción inicial seguida de la primera parte del proceso de reexposición no literal del principio de la obra.

División 55 (**D.55**) - c.258-261:

La primera División, protagonizada en solitario por la percusión a las láminas (G1: marimba, G2: vibráfono, G3: vibráfono y G4: marimba), tiene la función de introducción, sirviendo de apertura de la Fase 11 y el Tramo 6.

La División comienza con la anacrusa en ***mf*** de los vibráfonos (G2 y G3) en el c.258, basada armónicamente en el **semitono/cromatismo**, uno de los intervalos –

junto al tritono– de especial importancia en toda la obra, dando entre los dos vibráfonos la suma de un agregado armónico en forma de **cluster cromático**. Al mismo tiempo, las marimbas (G1 y G4) basan su diseño en el **tritono**, el otro intervalo –junto con el semitono/cromatismo– de especial importancia durante toda la obra, sosteniendo cada marimba mediante trémolo en ***f*** un intervalo de tritono (G1: Fa-Si y G4: Do-Fa#), y que coinciden con los mismos tritonos que presentara la percusión en el inicio de la Sección 2. De este modo, tanto **semitono/cromatismo** como **tritono** quedan perfectamente retratados en los primeros compases de la División.

Tras este primer compás de apertura, inmediatamente a partir del siguiente compás (c.259) las cuatro láminas inician el desarrollo de un discurso basado en cánones basados en las **series elementales** y agrupados por tipo de láminas:

-Canon entre los vibráfonos:

- **Antecedente 1**: en G3 vibráfono (c.259-261). Basado en la serie vinculada simbólicamente a su Grupo: ***s*Ag.1$^{[O](1\text{-}12)}$**. Su exposición adopta forma armónica mediante la verticalización en ***P*** de tres fragmentos de cuatro notas, sostenidos pos compases en valores de redonda.
- **Consecuente 1**: en G2 vibráfono (c.259^{2º}-262^{2º}). Responde al antecedente 1 a dos tiempos de distancia y con las mismas características, pero ahora construido a partir de la serie vinculada a su Grupo: ***s*Fu.1$^{[O](1\text{-}12)}$**.

-Canon entre las marimbas:

- **Antecedente 2**: en G4 marimba (c.259-263). Basado en la serie vinculada simbólicamente a su Grupo: ***s*Ti.1$^{[O](1\text{-}12)}$**. Su exposición adopta forma melódica desarrollándose en trémolo en ***P***, rítmicamente en valores libres en torno a la negra, y respetando el orden serial de las notas, con una ligera licencia en su último compás de trémolo alternativo entre las notas seriales 10 y 12.
- **Consecuente 2**: en G1 marimba (c.260-263^{1º}). Responde al antecedente 2 a un compás de distancia y con las mismas características constitutivas, pero ahora construido a partir de la serie

vinculada a su Grupo: ***s*Ai.1$^{[O](1\text{-}10)}$**. En esta ocasión el consecuente se presenta incompleto, liberándose tras la nota de la serie nº 10 sin completar la exposición serial, y no imitando los dos últimos compases del antecedente en forma de trémolo alternativo entre dos notas.

La realización de los cánones se prolonga hasta iniciada la siguiente División 56, en la que se adentran las colas de los consecuentes.

División 56 (**D.56**) - c.262-268:

A partir de esta División, como en una vuelta al origen, se inicia la reexposición del inicio de la obra en convivencia con elementos ajenos a esta reexposición que siguen desarrollando materiales significativos de la obra.

Por un lado la percusión, ajena a la reexposición del inicio de la obra, sigue desarrollando el discurso traído de la División anterior.

Los vibráfono emprenden ahora un nuevo canon:

- **Antecedente 3**: en G3 vibráfono (c.262-264). Basado en la serie ***s*Ai.2$^{[O](1\text{-}11)}$**, incompleta a falta de la nota 12. Su exposición adopta forma melódica desarrollándose en trémolo en ***P*** *expresivo*, rítmicamente en valores libres en torno a la negra, y respetando el orden serial de las notas.
- **Consecuente 3**: en G2 vibráfono (c.262^{2º}-265^{2º}). Responde al antecedente 3 a dos tiempos de distancia y con las mismas características, pero ahora construido a partir de la serie vinculada a su Grupo: ***s*Fu.2$^{[O](1\text{-}11)}$**.

Una vez concluido su canon, los vibráfono extienden libremente su discurso mediante el despliegue de acordes de cuatro notas, unos basados en **clusters** cromáticos y otros en la superposición de dos intervalos de **tritono**, lo que prolongarán hasta el c.270 ya entrados en la siguiente División 57.

Y las marimbas (G1 y G4) extienden el final de su canon iniciado en la División anterior mediante trémolos de intervalos de **tritono** y progresiones **cromáticas** ascendentes. Hasta el c.267^{3º}, donde mutan de la marimba al sixen, desarrollando

una línea libre indicada mediante grafismo que se extiende adentrándose en la siguiente División 57.

Y por otro lado, los vientos inician la reexposición del inicio de la obra. Esta reexposición se inicia adoptando las mismas características, procedimiento, materiales y estructura organizativa que en la pasada **D.1**:
Del mismo modo que en la División 1, los instrumentos de viento se incorporan escalonadamente interpretando de manera no ordinaria diferentes efectos de sonido con pequeña percusión en base a las mismas **tímbricas elementales**. Los instrumentos se van incorporando durante la actual y la siguiente Divisiones (**D.56** y **D.57**) exactamente del mismo modo que lo hicieron en el inicio de la obra (**D.1** y **D.2**), organizando sus entradas en dos aplicaciones diferentes de la secuencia de Fibonacci, correspondientes a las dos Divisiones en las que se fragmentaba y se fragmenta ahora el proceso.
En esta primera División la secuencia de Fibonacci determina el número de compases entre las cinco primeras incorporaciones instrumentales: ***s*Fib.$^{(1\text{-}4)}$**= 1, 1, 2, 3.

División 57 (**D.57**) - c.269-276:
En el proceso reexpositivo programado e iniciado en la División anterior, la actual División sigue con el plan reexponiendo ahora la **D.2**.
Del mismo modo que en la División 2, a partir de la incorporación del sexto instrumento (G2: tp.), los instrumentos de viento se incorporan según establece la secuencia de Fibonacci aplicada ahora al número de tiempos entre las siguientes entradas instrumentales: ***s*Fib.$^{(1\text{-}6)}$**= 1, 1, 2, 3, 5, 8.
Todo el planteamiento organizativo de ambas Divisiones (**D.56** y **D.57**) se puede observar en la siguiente tabla:

Bloque 24 (**B.24**)	División 56 (**D.56**) [Reexposición de **D.1**]				División 57 (**D.57**) [Reexposición de **D.2**]			
Entradas *tímbricas elementales*:	*1ª*	*2ª*	*3ª*	*4ª*	*5ª*	*6ª*	*7ª*	*8ª*
Instrumentos:	G1: pic.	G2: hr.	G3: cl. I	G4: hr.	G1: fl.	G2: tp.	G3: cl. II	G4: tp.
Nº compás:	262	263	264	266	269	$269^{2º}$	$269^{3º}$	270
Distancia entre entradas:	-	**1**c.	**1**c.	**2**c.	**3**c.	**1**t.	**1**t.	**2**t.
		***s*Fib.$^{(1-4)}$** aplicada a **compases**				***s*Fib.$^{(1-6)}$** aplicada a		

9ª	*10ª*	*11ª*	*12ª*
G1: ob.	G2: tb.	G3: cl. IV	G3: cl. III
$270^{4º}$	272	$273^{4º}$	274
3t.	**5**t.	*7t.*	**8**t.
tiempos			

Hay que señalar algunas modificaciones respecto a la **D.2** aquí reexpuesta: El clarinete bajo IV, onceava entrada instrumental, realiza aquí su incorporación al discurso, lo que no hizo en la **D.2**, y por ello su entrada adelantada no viene determinada bajo la secuencia de Fibonacci, sino que es libre. También son ahora omitidos completamente los tres compases del c.28 al c.30 de la **D.2**, acortando el discurso y omitiéndose como consecuencia la incorporación del G4 trombón en la actual División. Y también sus tres últimos compases, del c.31 al c.33, son reexpuestos trasladados como parte inicial de la siguiente División 58.

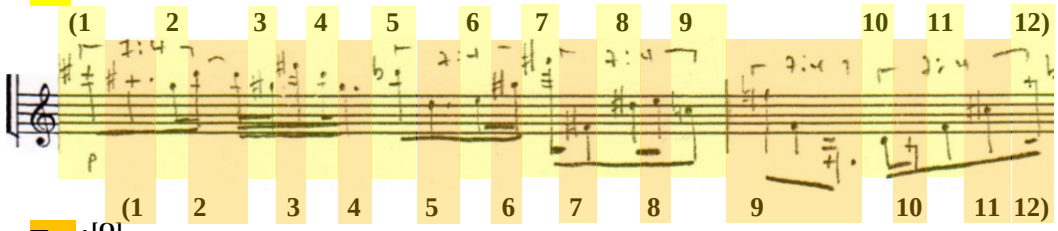
Al margen de la reexposición de **D.2** encontramos en la percusión elementos ajenos a esta que se desarrollan aquí en convivencia.

Por un lado, los vibráfonos simultáneamente hacen uso de las **series elementales** por última vez en la obra, y lo hacen con un aspecto inédito, muy particular y

complejo, a modo de broche de despedida. Cada vibráfono expone dos **series elementales** a la vez, la vinculada a su grupo y otra, que se intrincan mezclándose a modo de engranaje encajando sus notas de manera alternada.

-Vibráfono G2 (c.271-272):

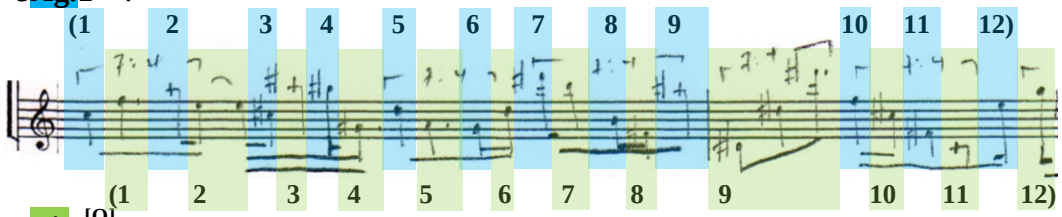
***s*Ai.1**[O]:



***s*Fu.1**[O]:

-Vibráfono G3 (c.271-272):

***s*Ag.1**[O]:



***s*Ti.1**[O]:

***co*Rit.**: 1 2 3 4 10 7

Tema rítmico principal

La rítmica empleada para ello responde al **complejo rítmico**, exponiéndose en sus primeros cuatro tiempos el **tema rítmico principal**: ***co*Rit.**[(1-4)], que también aparece aquí ya por última vez en la obra.

Tras las exposiciones seriales en engranaje, ambos vibráfonos confían el breve resto de su participación en la División al **tritono** y al **semitono/cromatismo**, a través de los cuales se justifica plenamente su discurso melódico-armónico.

Y por otro lado los sixens en los Grupos 1 y 4, adoptan isorrítmicamente el ritmo realizado por los vibráfonos durante la exposición serial (c.271-272), tras lo cual vuelven al discurso gráfico libre.

-Bloque 25 (**B.25**) - c.277-291:

El Bloque 25 en sus dos Divisiones (**D.58** y **D.59**) lleva a cabo la segunda parte del proceso de reexposición no literal del principio de la obra, siguiendo donde lo dejó el Bloque anterior y terminando el proceso.

División 58 (**D.58**) - c.277-287:

En el proceso reexpositivo iniciado en el Bloque anterior, la actual División sigue con el plan reexponiéndose ahora los tres últimos compases de la **D.2** (c.31-33) y la **D.3**. completa (c.34-41).

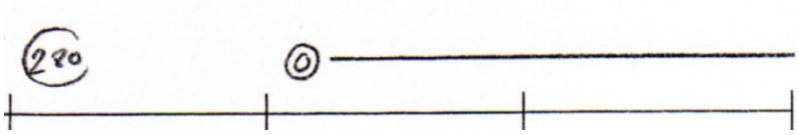
-c.277-279: Mientras los instrumentos ya participantes en el discurso siguen desarrollando sus propuestas sonoras, durante la reexposición de los tres últimos compases de la **D.2** se retoma ahora de golpe el aspecto inicial de toda la percusión: Por un lado los bombos de los grupos extremos (G1 y G4) se alternan en ***mp*** el diseño inicial constituido por un compás que marca la pulsación y un compás de redoble. Y por otro lado los timbales de los grupos centrales (G2 y G3) exponen el **tritono** (G2: timb.= Fa#2 / G3: timb.= Do2), sostenido en ***mp*** mediante redoble oscilado con un *glissando* de pedal. A estos diseños se les incorporarán durante la presente y siguiente Divisiones (**D.58** y **D.59**) ligeros enriquecimientos puntuales: en los bombos a modo de anacrusas de fusas con **<*mf*>**, y en los timbales unos quintillos de negra sin redoble y con *glissando* de pedal al **tritono** descendente, como ya sucediera en los timbales en el inicio de la obra.

Además de retomarse el aspecto de la percusión, también en este momento se incorporan al discurso los instrumentos que faltaban por hacerlo: el G4 trombón con el efecto de piedras entrechocadas, en el c.277; la G2 tuba haciendo sonar una copa de cristal frotando su borde con los dedos, en el c.279; y el G1 contrafagot con el efecto de viento al soplar transversalmente sobre una caña o madera fina, en el c.279^{3º}, como ya hiciera el cfg. en el c.33 de la **D.2**.

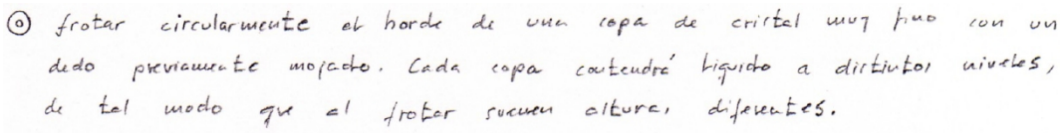
-c.280-287: A partir de este momento se sigue con el plan recapitulativo reexponiendo ahora la **D.3**. La División 3 estuvo protagonizado por la

presentación del **motivo "*indiferente*"** (***i'***), que iba sustituyendo progresivamente a las **tímbricas elementales** con los instrumentos de pequeña percusión. El procedimiento de sustitución progresiva llevado a cabo en la **D.3** es aquí reexpuesto exactamente, siguiendo el mismo orden y el mismo sistema organizativo de entradas instrumentales marcado por la secuencia de Fibonacci, pero a diferencia de este, el protagonismo del **motivo "*indiferente*"** es tomado y sustituido ahora por el sonido etéreo de las copas de cristal frotadas en su borde con los dedos. Si entonces en la **D.3** se buscaba concretar y dar densidad creciente a un discurso recién iniciado mediante la incorporación del **motivo "*indiferente*"**, ahora el deseo es el contrario, ir progresivamente desvaneciendo la intensidad y la densidad de un discurso que toca a su fin a través de la sonoridad etérea, indefinida y volátil de las copas de cristal.

-Ej.: Piccolo G1 (c.280-282):



-Nota manuscrita del autor al pie de la página 85, en referencia a las copas de cristal:


⓪ frotar circularmente el borde de una copa de cristal muy fino con un dedo previamente mojado. Cada copa contendrá líquido a distintos niveles, de tal modo que al frotar sucenen alturas diferentes.

Del mismo modo que sucedió en la **D.3**, el sistema organizativo que establece las entradas instrumentales viene determinado por la aplicación de la secuencia de Fibonacci que determina el número de compases existentes entre las cinco primeras incorporaciones instrumentales: ***s*Fib.$^{(1\text{-}4)}$**= 1, 1, 2, 3.

Bloque 25 (**B.25**):	División 58 (**D.58**) [Reexposición de **D.3**]				División 59 (**D.59**)
Entradas *Copas*:	*1ª*	*2ª*	*3ª*	*4ª*	*5ª*
Instrumentos:	G1: pic.	G2: hr.	G3: cl. I	G4: hr.	G1: fl.
Nº compás:	281	282	283	285	288
Distancia entre entradas:	-	**1**c.	**1**c.	**2**c.	**3**c.
		***s*Fib.**$^{(1-4)}$ aplicada a **compases**			

División 59 (**D.59**) - c.288-291:

En el proceso reexpositivo programado, la actual División sigue con el plan reexponiendo ahora la **D.4**, aunque ya no tan fielmente.

Como sucediera en la **D.4**, a partir de la incorporación del sexto instrumento (G2: tp.) –ahora haciendo sonar la copa–, la secuencia de Fibonacci es aplicada al número de tiempos –ya no al de compases– entre las siguientes entradas instrumentales. Sin embargo, la rigurosidad de la **D.4** no es estrictamente respetada ahora en la **D.59**, dada la necesidad de desvincularse del proceso reexpositivo en busca de mayor libertad para abordar la coda final de la obra. De este modo, los valores empleados para determinar la separación entre entradas siguen siendo todos de la serie de Fibonacci, pero son aplicados con licencias y desordenados: ***s*Fib.**= 1, 1, 5, 1, 8. Esto se produce porque la trompeta G4 retrasa un compás su incorporación.

Bloque 25 (**B.25**):	División 59 (**D.59**) [Reexposición parcial de **D.4**]					Bloque 26 (**B.26**) División 60 (**D.60**)
Entradas *Copas*:	*5ª*	*6ª*	*7ª*	*8ª*	*9ª*	*10ª*
Instrumentos:	G1: fl.	G2: tp.	G3: cl. II	G1: ob.	G4: tp.	G1: cfg.
Nº compás:	288[1º]	288[2º]	288[3º]	289[4º]	290	292
Distancia entre entradas:		**1**t.	**1**t.	*5t.*	*1t.*	*8t.*
		***s*Fib.** aplicada a **tiempos** (valores desordenados)				

La División 59, el Bloque 25 y la Fase 12 finalizan marcados por el incremento de tensión en los bombos, que aumentan su pulsación a la corchea, y con el gesto simultáneo en los timbales con el quintillo de negras en *glissando*, esta vez ascendente, lo que ayuda a recalcar el punto límite entre Fases.

–Fase 12 (**F.12**) - c.292-314 Fin:

La segunda y última Fase de este Tramo final de la pieza se diferencia de la Fase anterior por abandonar ya definitivamente cualquier plan reexpositivo, y por quedar enteramente consagrada a la realización de la Coda Final de la obra. Esta Coda está protagonizada por la delicada atmósfera envolvente de las copas de cristal y por la misma percusión que protagonizó el inicio de la obra, que, despojada de prácticamente todos los materiales que han resultado significativos en el discurso musical, llevará a la obra por el camino de una difuminación hasta su desvanecimiento final.

-Bloque 26 (**B.26**) - c.292-303:

El Bloque 26 supone la primera parte de la Coda Final, en la que se acaba por dar forma al talante sonoro del final de la obra y en donde da comienzo ya su proceso de difuminación.

División 60 (**D.60**) - c.292-299:

La primera División está dedicada a terminar de reunir los elementos instrumentales en torno al talante sonoro que se adopta para el final de la obra. Con este fin acaban por incorporarse progresivamente los instrumentos de viento aun no integrados en el discurso, y todos ellos se añaden con la sonoridad de la copa de cristal:

-c.292 G1 cfg. con copa de cristal.

-c.294 G3 cl.IV con copa de cristal.

-c.296 G3 cl.III con copa de cristal.

-c.297 G4 tbn. con copa de cristal.

De este modo, sin excepción, todos los instrumentos de viento de todos los Grupos terminan en esta División por conformar una sonoridad global envolvente, llana y estable basada en el sonido de las copas de cristal, de características etéreas, algo misteriosa, frágil y volátil.

Y sobre la base sonora etérea de las copas, por otro lado, los percusionistas a los bombos (G1 y G4) y a los timbales (G2 y G3) serán los encargados de cargar de significado el discurso musical con sus intervenciones.

Los percusionistas se muestran en un compás de presentación (c.293) en donde entran escalonadamente en el orden G3, G4, G2 y G1 con un único pulso de negra en ***mp***, y en donde los timbales hacen sonar el mismo **tritono** inicial de la obra (G2: timb.= Fa#2 / G3: timb.= Do2).

Posteriormente, a partir del c.295, los timbales despliegan el **tritono** sostenido en ***mp*** mediante redoble oscilado con un *glissando* de pedal. Este diseño plano se ve puntualmente enriquecido en los c.297-298 por quintillos de negra *non tremolo* y con *glissando* de pedal al **tritono** ascendente, expuestos sucesivamente, a modo de pregunta-respuesta, primero por el timbal G3 (c.297) y respondido a un compás de distancia por el timbal G2 (c.298).

Por su lado, los bombos realizan un canon, con antecedente en el bombo G4 (c.^{anacrusa}295-298) y consecuente a un compás de estrechez en el bombo G1 (c.^{anacrusa}296-299), con una línea rítmica en ***mf-mp*** bien apoyada en la pulsación,

de medidas básicas y que finaliza con el tam-tam, buscando su capacidad resonante y dejado sonar libremente.

División 61 (**D.61**) - c.300-303:

Sobre la atmósfera sonora evolvente creada por las copas, los percusionistas siguen aportando los elementos de determinación, esta vez, al contrario de la División anterior, mediante discursos isorrítmicos.

Por su parte, los bombos (G1 y G4) despliegan isorrítmicamente desde la anacrusa de la División una línea rítmica continua en ***ff sub.-mf***, similar a la canónica de la División anterior, bien apoyada en la pulsación, de medidas básicas de negra y que culmina en el tam-tam y la lámina de trueno (Thunder sheet).
Y los timbales (G2 y G3), también isorrítmicamente y en ***ff sub.-mf***, hacen coincidir sus diseños en síncopas breves o quintillo de negras *non tremolo* y con *glissando* de pedal al **tritono** descendente.
De manera simultánea, bombos y timbales detienen la continuidad de sus líneas rítmicas en el ictus del c.303 con una pulsación en ***fff***, dejando en silencio el resto de su compás hasta el inicio de la siguiente División, lo cual rompe la continuidad del discurso ayudando a fragmentarlo y a estructurarlo.

-Bloque 27 (**B.27**) - c.304-314 Fin:

El Bloque 27 supone la segunda y última parte de la Coda Final, en la que se consuma la difuminación progresiva del discurso musical dando fin a la obra.

División 62 (**D.62**) - c.304-306:

Siguiendo sobre la atmósfera sonora evolvente creada por las copas, los percusionistas continúan siendo los encargados de cargar de significado el discurso musical, esta vez, al contrario de la División anterior, mediante líneas canónicas.

Los bombos, por una parte, despliegan un canon con antecedente en el bombo G1 (c.304-306) y consecuente a dos tiempos de estrechez en el bombo G4 (c.304^{3º}-

306), con una línea rítmica en ***ff-mf*** con medidas básicas y apoyada en la pulsación, aunque entrecortada por silencios, sin continuidad, lo que debilita su presencia.

A su vez, los timbales también realizan un canon de similares características al de los bombos, con antecedente en el timbal G3 (c.304^{2º}-306) y consecuente a dos tiempos de estrechez en el timbal G2 (c.304^{4º}-306), con una línea rítmica en ***ff*** con medidas básicas apoyada en la pulsación y protagonismo de los *glissandos* de pedal, aunque también sin continuidad, entrecortada por silencios que debilitan su presencia y favorecen la difuminación de sus intervenciones, y con ello de los elementos musicales significativos.

División 63 (**D.63**) - c.307-310:

Justo con el inicio de la penúltima División de la obra se interrumpen abruptamente los finales de los cánones iniciados por los percusionistas en la División precedente para dar paso a la exposición conjunta de dos contundentes gestos isorrítmicos entre bombos y timbales. Ambos gestos, separados por silencios, son muy similares entre sí y están basados en un *crescendo* entre extremos dinámicos.

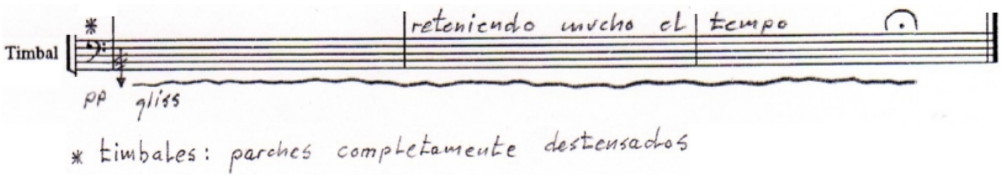
El primer gesto (c.307-308^{1º}) participa de bombos y timbales en ***ff***, a los que se le incorpora de manera protagonista el gong de ópera chino con un redoble ***P<ff***, que aporta una sonoridad más resonante pero menos determinada y percusiva que las membranas.

Y separado por silencios, el segundo gesto (c.309^{3º}-310^{3º}), en el que los percusionistas prescinden ya totalmente de los bombos y los timbales para basarlo en la lámina de trueno (Thunder sheet) en ***fff*** y en el tam-tam con un redoble ***PPP<fff***, perdiendo la percusividad sonora de las membranas en beneficio de las cualidades resonantes de los idiófonos de metal suspendidos, que son dejados vibrar libremente hasta la extinción natural de su sonido.

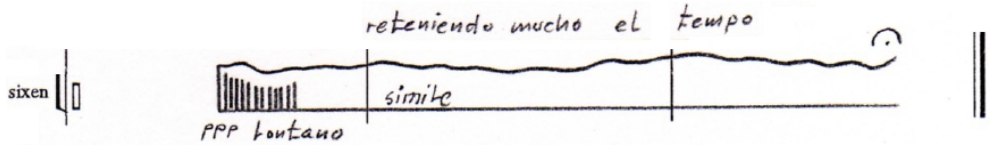
Estos son los dos últimos gestos de la obra significativos, con presencia determinada.

División 64 (**D.64**) - c.311-314 Fin:

Sobre la atmósfera envolvente, frágil y etérea de las copas de cristal y la profunda libre resonancia del último gesto a los tam-tams, se suman los percusionistas. Por un lado los timbales (G2 y G3), con un redoble en ***PP*** sobre los parches completamente destensados y variados por un ligero *glissando* de pedal, que confieren una resonancia indeterminada, grave y profunda a la atmósfera sonora final.



Y por otro lado los sixens (G1 y G4), desarrollados libremente en ***PPP*** *Lontano* mediante una escritura gráfica indeterminada, que aportan una tímbrica acampanada, metálica e indefinida.



Todo esto condensa una sonoridad global suspendida y volátil que es estirada *reteniendo mucho el tempo* y con un calderón final dedicado a la libre extinción de las resonancias, finalizando la obra como una estela sonora que de modo natural ve difuminar su sonido hasta el aliento final.

3.3. **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.

Sistema compositivo:

El sistema compositivo de Ramón Ramos en ***Tétrade*** se apoya en dos pilares fundamentales. Estos pilares son un claro reflejo del comportamiento compositivo del autor en esta etapa de *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997), y reflejan por un lado el riguroso bagaje de su etapa de formación y la ineludible

impronta que esta dejó en él, y por otro lado sus actuales ansias de libertad en busca de nuevas vías de expresión que le permitan alejarse del encorsetado rigor de pasadas ataduras compositivas. O lo que es lo mismo, uno de estos pilares se encuentra cimentado en el pasado y el otro es levantado en busca de libertad.

Sobre el pilar anclado en el pasado, Ramón Ramos soporta el rigor de su etapa de formación, o lo que el propio compositor denominaba como "el manual serial" en la conferencia que impartió sobre su propia música tres años después de la composición de ***Tétrade***, en el 2000[352]. Este pilar soporta aquel sistema compositivo dodecafónico serial en el que el compositor fue instruido durante su etapa de formación en *Düsseldorf (Alemania): 2. Robert-Schumann-Institut (1975-1983)*, el cual queda patente en el uso y programación como materiales compositivos de hasta cuatro series dodecafónicas –multi-serialismo dodecafónico– y una secuencia numérica aplicada al ritmo. Sin embargo, el sistema dodecafónico y las series son empleados con amplia libertad, situándose su uso voluntariamente lejos de un serialismo de aplicación rigurosa y más lejos todavía de un serialismo integral. Así, las series dodecafónicas no son el material hegemónico, y ni mucho menos son el único material compositivo de la obra. Estas se presentan en convivencia y mezcladas con otros materiales de muy distinta índole, incluso en fragmentos enteros de la obra se prescinde totalmente de su aparición. Las series dodecafónicas son usadas realmente como fuente y germen de inspiración y como proveedoras de notas para materializar y concretar la escritura musical de las ideas. Este uso abierto del sistema dodecafónico serial viene motivado por la búsqueda de mayor libertad expresiva y por el deseo de desanclaje de los procedimientos rigurosos del pasado del autor. Sin embargo, en este proceso de búsqueda de libertad en el que el autor está sumido durante la etapa de composición de ***Tétrade***, y que lleva al autor a emplear el material serial con mayor libertad, el compositor no prescinde de él totalmente, no es proscrito

[352] Conferencia *"Del manual serial al tratado de la expresión estructurada"* impartida por Ramón Ramos sobre su propia música, el 17 de enero de 2000, en el Club Diario Levante. Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000*, de la presente Tesis Doctoral.

de su lenguaje y este queda esculpido como una impronta imborrable presente en el sistema compositivo de Ramón Ramos.

Y sobre el pilar levantado en busca de libertad, Ramón Ramos sostiene todo aquello que el propio compositor denominaba en la conferencia sobre su música del año 2000[353] como "tratado de la expresión estructurada". Esta búsqueda de libertad expresiva no se traduce en una libertad completamente anárquica, sino que ha de responder a una organización y un control. De ahí la búsqueda de una estructuración expresiva necesaria, y de ahí que el estructuralismo adoptado por Ramón Ramos suponga una vía de escape justificada, un modo de dar un nuevo marco a la libertad buscada. Esta estructuración la encontramos aplicada al ámbito formal, por ejemplo al emplear la secuencia de Fibonacci o la sección Áurea para los cálculos de las dimensiones estructurales con influencia en toda la macroforma musical de la obra e incluso para microformas internas. O en el hecho de proveerse de materiales precompositivos programados de distinta índole en forma de acordes, interválicas, ritmos, tímbricas, etc… Todo ello en busca de un discurso musical más libre e intuitivo que sirva para expresarse sin encorsetamientos pero con lógica y coherencia.

De este modo, su sistema compositivo conjuga aquí como recursos el serialismo dodecafónico y el estructuralismo, en donde los materiales precompositivos, dodecafónicos seriales y estructurales, quedan perfectamente justificados y definidos por el autor, y como se ve en la partitura tienen un peso importante y un tratamiento decisivo en la composición de la obra, suponiendo un apoyo constante para el autor hasta el punto de que prácticamente todo lo escrito en la obra encuentra en mayor o menor medida algún tipo de relación o justificación en ellos, aunque siempre será el sentido puramente artístico del autor, aplicando

[353] Conferencia *"Del manual serial al tratado de la expresión estructurada"* impartida por Ramón Ramos sobre su propia música, el 17 de enero de 2000, en el Club Diario Levante. Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000*, de la presente Tesis Doctoral.

libremente la intuición y el criterio de su gusto musical, el que determine en última instancia en cada momento la idoneidad de su uso.

Recursos rítmicos:

En gran medida derivados directamente de los materiales precompositivos:

- Configuración de un complejo rítmico (***co*Rit.**) como material rítmico precompositivo.
- Modulaciones de tempo. *Semicorchea de septillo = semicorchea,* etc…
- Bilocación rítmico-armónica (también como efecto espacial de sonido).
- Pirámides sonoras (también como efecto espacial de sonido).
- Una serie numérica (***s*$^{(n)}$**) aplicada a los valores rítmicos.

Recursos melódicos:

En gran medida derivados directamente de los materiales precompositivos:

- El tritono y el semitono/cromatismo como material interválico precompositivo y sus derivaciones constructivas melódicas.
- Cuatro series dodecafónicas con entidad simbólica: series elementales (***s*Ai.**, ***s*Fu.**, ***s*Ag.** y ***s*Ti.**).
- Una serie de nueve alturas (***s*N.**).
- Motivos temáticos: motivo "*indiferente*" (***i'***).

Recursos armónicos:

En gran medida derivados directamente de los materiales precompositivos:

- Armonías generadas a partir de la verticalización de las series, desde segmentaciones hasta la serie completa formando un agregado armónico dodecafónico.
- El tritono como intervalo armónico de dos sonidos: el hexacordo-tritono (**H-t.**).
- El semitono/cromatismo como generador de clusters cromáticos.
- Texturas homofónicas, surgidas especialmente por la superposición de series.

- Acordes con identidad simbólica: acordes elementales (***ac*Ai.**, ***ac*Fu.**, ***ac*Ag.** y ***ac*Ti.**).

Recursos tonales:

No se emplean centros tonales en toda la obra.

Recursos contrapuntísticos:

- Cánones, estrechos.
- Retrogradación de las series.
- Procesos de variación temática.

Recursos sonoros / instrumentales:

- Empleo de la electrónica en el fragmento inicial de la obra.
- Tímbricas con identidad simbólica: tímbricas elementales.
- Técnicas instrumentales extendidas y usos no convencionales:
    - Vientos:
        - Empleo adicional de instrumentos de pequeña percusión relacionados con las tímbricas elementales.
        - *Glissandos*.
        - *Frullatos*.
        - *Parlato*.
        - Ligera distorsión del sonido mediante la oscilación entrecortada de la entonación 1/4 de tono.
    - Percusión: Tam-tam raspado con baqueta metálica, lámina de trueno (thunder sheet), copas de cristal, sixen, timbales con parches completamente destensados.

Recursos estructurales:

- La secuencia de Fibonacci (***s*Fib.**) como medio de para definir la disposición de eventos y la organización estructural y sus dimensiones.
- La sección Áurea (***s*Áur.**) como medio de definir las proporciones estructurales.

Recursos espaciales:

- La espacialización de las fuentes emisoras por el auditorio.
- Juegos con la panorámica sonora:
  - Bilocación rítmico-armónica.
  - Pirámides.

-4º. ESTÉTICA de ***TÉTRADE***:

Tétrade supone la constatación del giro estético iniciado algunos años atrás con la composición de su emblemática obra para un percusionista solo ***El Tumbao*** (1993) [*H.O.* nº 59], obra impulsada por su relación con el percusionista y director Josep Vicent durante su etapa de *Madurez y consagración: 1. Alicante (1990-1997)*, y que, como se ha comentado anteriormente en su análisis panorámico, sirvió a Ramón Ramos para comenzar un giro lingüístico, estilístico y expresivo a su estética musical. Sobre el giro iniciado por el compositor en ***El Tumbao*** (1993) [*H.O.* nº 59] y sobre su constatación en ***Tétrade*** se pronunciaba Josep Vicent en la entrevista concedida para la presente Tesis Doctoral:

> "En aquella època jo feia molta música de Xenakis [...]. I jo li parle a Ramón d'aquet punt, no? [...]. I llavors, el set-up del Ramón, d'*El Tumbao*, te una base molt similar als set-ups que jo muntava en l'època per al Xenakis, val? [...] si et fixes, *El Tumbao* no te res a veure en el llenguatge anterior de Ramón, un llenguatge que descobrim en aquell moment, no? I amb el mateix llenguatge comencem a pensar en altres projectes. [...]. *Tétrade* és brutal, *Tétrade* es espectacular [...]. Probablement ni han moltes obres de l'època del serialisme, com pot ser alguna cosa així com el *Gruppen* d'Stockhausen, no?, que, no des de el punt de vista del serialisme, sinó des de el punt de vista estructural en quant a les diferents masses emissores de so, eh..., podries trobar alguna relació, no? Però son un poc filles de *El Tumbao*. [...] Si et fixes en les parts de percussió de *Tétrade* trobaràs unes enormes similituds amb *El Tumbao*."[354]

[354] Transcripción literal de un fragmento de la entrevista realizada a Josep Vicent con motivo de la presente Tesis Doctoral, vía telefónica, el 29 de agosto de 2013.

Esto hace de ***Tétrade*** una obra realmente significativa en relación a poder observar la postura estética y estilística del autor en esta etapa vital y creativa.

Estéticamente, la base sonora musical ambiental con la que da virtualmente inicio la obra, aunque electrónica, entronca con dos conceptos estéticos surgidos y popularizados durante las primeras décadas del siglo XX. Por un lado, con el concepto francés de *musique d'ameublement* [música mobiliario], acuñado en 1917 por el compositor Eric Satie, y que "describe música que debe tocarse como fondo. […] está pensada para ser útil al combinase bien con otras actividades." (KÁROLYI, 2000: 330-331). El inicio de la obra de Ramón Ramos encaja en este concepto desde su planteamiento como música de fondo mientras el público realiza la actividad de acceder y acomodarse en el auditorio. Y por otro lado, con el concepto alemán de *Gebrauchsmusik* [música utilitaria], "popularizada especialmente en Alemania durante los años veinte y treinta" (KÁROLYI, 2000: 331), y que "quiere ser eminentemente práctica: se compone con alguna intención precisa, ya sea didáctica, política o de cualquier tipo." (KÁROLYI, 2000: 331). Lo que encaja con la intención práctica del compositor de ir sumiendo al oyente, ya desde este inicio virtual de la obra, en su simbolismo natural –de naturaleza– y en sus elementos naturales básicos (Agua, Fuego, Aire y Tierra).

La obra nace fuertemente influida por el Conceptualismo y el Simbolismo. Su fuerte carga simbólica deriva directamente de la propia temática de la obra, que no sólo participa a nivel conceptual sino que además inspira directamente e influye profundamente en el ámbito y el proceso compositivo, tomando parte desde el mismo origen de la obra en la construcción de muchos de los elementos puramente musicales y materiales precompositivos sobre los que posteriormente se construye la pieza. De este modo, el simbolismo está presente en la concepción de los diferentes Grupos instrumentales, de las diferentes series dodecafónicas, de ciertas armonías, de la parte tímbrica que mimetiza los sonidos instrumentales con la simbología, etc…. Esta fuerte carga simbólica da rienda suelta con total libertad a la expresividad del autor, pero sin embargo el mismo autor necesita por otro lado de elementos de orden que la controlen y la estructuren internamente de

modo lógico y coherente, para lo cual el compositor muestra cierta dependencia de procedimientos ligados al Serialismo dodecafónico, asumidos en su etapa de formación, y a un Estructuralismo al que el autor recurre como búsqueda de libertad en detrimento del procedimiento serial riguroso, para finalmente ser ambos aplicados sin ataduras estrictas y de un modo muy personal.

Por un lado, la estética del Serialismo dodecafónico tiene una importante presencia en la obra, representada por las series elementales desde su misma concepción y origen como materiales precompositivos, lo cual es un vestigio indeleble de su etapa de formación en Alemania. Siendo sin duda el material más importante en la obra y en el que el autor se poya muy frecuentemente durante el proceso compositivo, sin embargo no es el único material con el que cuenta el autor, tampoco es omnipresente en la obra, y su tratamiento se aborda siempre con amplia libertad, manteniendo su aplicación muy alejada de un Serialismo integral, huyendo claramente de una aplicación rigurosa y estricta del manual serial dodecafónico en favor de un discurso musical más intuitivo, y en compañía de otros elementos estructurales ajenos que sirvan de contrapeso compositivo.

Y por otro lado el Estructuralismo, que contrarresta la presencia serial y solventa la necesidad del compositor por fundamentar su discurso, proporciona al autor herramientas compositivas de distinta índole y aplicables a diversos parámetros. Este Estructuralismo, también con una muy importante presencia e influencia en la obra, está representado por la adopción de otros elementos y materiales precompositivos.

Encontramos elementos estructurales en la forma musical, estructurada en base a la secuencia de Fibonacci y a la sección Áurea que determinan parte de las proporciones de la macroforma y e incluso de las microformas de la obra. En cuanto a la forma musical, también se pueden observar estéticamente en ***Tétrade*** vestigios del Neoclasicismo presente en muchas otras obras del autor en las que emplea formas clásicas con nitidez. Sin embargo, aunque estos vestigios de Neoclasicismo formal se aprecian en las funciones expositiva, desarrollo y

reexpositiva-conclusiva de las tres secciones principales de la obra, en ***Tétrade*** no es tan claro su uso, que queda ensombrecido por constantes factores ajenos.

También a nivel rítmico, armónico e interválico-melódico encontramos elementos que estructuran y dan lógica y coherencia al discurso. Rítmicamente la obra se nutre principalmente de un complejo rítmico bien identificado, cuyo uso destacado se reconoce coherentemente en el discurso rítmico. Armónicamente se construyen acordes totalmente al margen de los materiales seriales que rompen con la armonía surgida de las verticalizaciones seriales. Y en el ámbito interválico y melódico se observa el empleo insistente del tritono y del semitono/cromatismo, como factores de la estética Expresionista atonal de negación libre de la tonalidad, pero que Ramón Ramos emplea aquí también como herramienta de negación del propio serialismo, situándolos completamente al margen y en contra del dodecafonismo. Es interesante comprobar su aplicación en la obra observando aquellas series dodecafónicas que empiezan a exponer sus alturas de modo rigurosamente ordenado pero que poco después, antes de finalizar incluso su exposición completa, son modificadas y abandonadas a través de la irrupción indiscriminada, libre e intuitiva del tritono y del semitono/cromatismo como herramientas de "destrucción" serial.

Esta necesidad por controlar la expresión denota la relevancia que el compositor otorga al pensamiento estructural a la hora de configurar lógica y coherentemente su discurso musical, convirtiéndose ahora, siempre de un modo muy personal, en un factor fundamental en la estética de Ramón Ramos.

4.2.4.13. ***Mana*** (1997) [*H.O.* nº 68]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

Sobre la temática de la obra, en relación a su título, Ramón Ramos adjunta en las notas de la partitura un compendio de acepciones sobre la palabra *Mana* que la definen etimológicamente y sirven para inspirar musicalmente la obra:

1) La palabra Mana, tomada de las lenguas malayomelanesias, es originalmente una interjección que traduce el estupor que siente un individuo ante un espectáculo o una fuerza de la naturaleza. Equivalente al "Wakan" de los siux es de muy incómoda traducción a una lengua moderna. El Mana expresa el sentimiento que experimenta el hombre frente a aquello que le es exterior y que le seduce: asombro, terror admiración.

2) La noción de Mana tiene un significado fundamentalmente religioso y mágico. En Polinesia se agrega a las fuerzas que hacen el objeto de un culto o que son invocadas en ocasión de las prácticas de coerción mágicas. Poe extensión designa los lugares, los ritos, los objetos y los individuos que tengan alguna relación con esas fuerzas. Un arco, un hechicero pueden ser mana, lo mismo que pueden serlo una fiesta o un lugar. La idea de Mana nada tiene que ver con la de providencia y sirve lo mismo para los elementos bienhechores que para los dañinos al hombre.

3) En la medida que la palabra Mana designa una fuerza, su empleo se ha extendido por otros campos distintos al religioso. Un jefe, por ejemplo, si ejerce un poder, es tenido como Mana. Del mismo modo una flecha que da en el blanco y de prueba de eficacia, está dotada de Mana. En ese sentido, el Mana corresponde a una fuerza dinámica, personificada o abstracta. Según el empleo, varias traducciones *(tales como autoridad, eficacia, calidad, fuerte, eficaz)* pueden darse en él. Gramaticalmente, Mana corresponde lo mismo a un verbo que a un adjetivo o a un sustantivo.

4) Los múltiples y frecuentes usos de la palabra Mana, atestiguan la importancia de este concepto en la mentalidad de los pueblos que lo utilizan. El Mana, de una exclamación religiosa se convierte en una categoría de pensamiento y de percepción del universo. El indígena tiene el sentimiento permanente que el Mana hace irrupción en su vida, no solamente en ocasión de esos momentos solemnes que son el nacimiento, la iniciación y la muerte, sino también en sus relaciones cotidianas con sus padres, sus semejantes, los animales y la naturaleza en su totalidad. Cualquier campo está abierto al Mana, que puede revestir formas extremadamente variadas según las circunstancias, los objetos y los seres para los que se actualiza.

5) El descubrimiento a principios del siglo XX de la noción de Mana en Oceanía suscitó un gran interés y numerosas discusiones entre los etnólogos. Particularmente facilitó el ímpetu del animismo. Puede colocarse en esta escuela de pensamiento a Emil Durkheim y a Marcel Mauss, que consideran el Mana como la forma primitiva e indiferenciada del alma moderna.

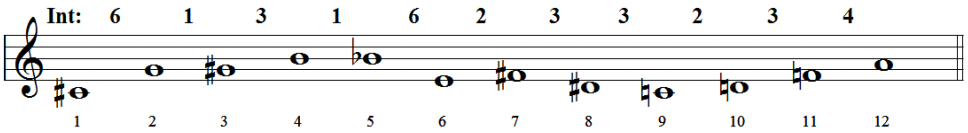
6) A pesar de haber otorgado al Mana , en el orden del pensamiento, un papel tan fundamental como sus predecesores, Claude Lévi-Strauss ha reaccionada contra su concepción substancialista de esta noción. Arriesgando desacralizar el Mana, negándole todo valor religioso, el autor de "Antropología estructural" ha acentuado su función semántica original. En cambio los poetas surrealistas, por ejemplo André Breton en "El amor loco", han cultivado el sentido de las correspondencias mágicoreligiosas, en términos que evocan *(implícitamente pero irresistiblemente)* las formas más misteriosas y más eficaces del Mana.

Compuesta para cuarteto mixto (saxo tenor, clarinete, violín y percusión). A nivel compositivo ***Mana*** (1997) [*H.O.* nº 68] guarda numerosas similitudes justo con la obra anterior del catálogo, ***Tétrade*** (1997) [*H.O.* nº 67], obra destacada y analizada exhaustivamente en profundidad para la presente Tesis Doctoral y cuyo análisis se ha expuesto previamente.

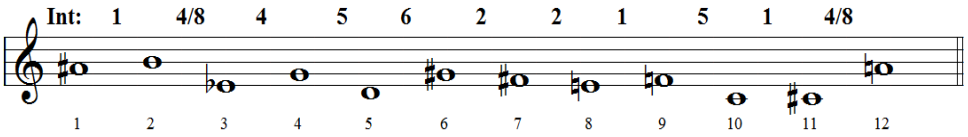
Por ello, sus sistemas compositivos son muy similares:
El sistema compositivo de ***Mana*** refleja, por un lado, el riguroso bagaje de su etapa de formación, plasmado en el sistema dodecafónico serial y el uso de cuatro series dodecafónicas –multi-serialismo dodecafónico–, pero empleadas con amplia libertad y usadas como un recurso compositivo más. Y por otro lado, la búsqueda de libertad creativa hacia un discurso musical más libre e intuitivo que le sirva para expresarse sin los encorsetamientos del pasado, pero sin perder la lógica y la coherencia, lo que le lleva a un estructuralismo de diversos materiales precompositivos de diferente índole. De este modo, su sistema compositivo conjuga aquí recursos del serialismo dodecafónico y el estructuralismo libre que son aplicados ahora con libertad desde la intuición y el sentido artístico del autor.
Pero no solo los sistemas de composición de ***Mana*** y ***Tétrade*** son muy similares, sino que también lo son sus materiales precompositivos, que en algunos casos son compartidos exactamente por ambas obras. En este sentido:

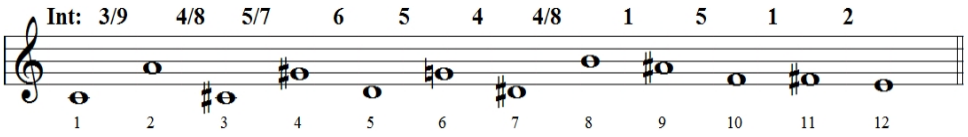
- Comparten la importancia del tritono y del semitono/cromatismo en la construcción melódica, armónica y contrapuntística
- Las cuatro series dodecafónicas empleadas ahora en ***Mana*** (aparecen en los c.44-45) son exactamente las mismas que la utilizadas en ***Tétrade*** (1997) [*H.O.* nº 67]:

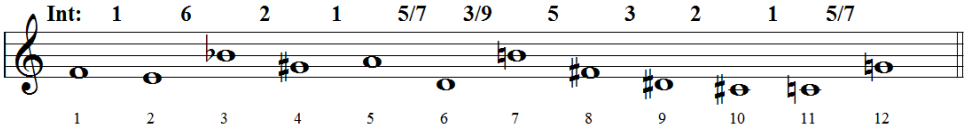
-Serie dodecafónica **A** (***s*A.1**$^{\mathbf{[O](1\text{-}12)}}$) = corresponde a la ***s*Ai.** de ***Tétrade***:



-Serie dodecafónica **B** (***s*B.1**$^{[O](1-12)}$) = corresponde a la ***s*Fg.** de ***Tétrade***:



-Serie dodecafónica **C** (***s*C.1**$^{[O](1-12)}$) = corresponde a la ***s*Ag.** de ***Tétrade***:

-Serie dodecafónica **D** (***s*D.1**$^{[O](1-12)}$) = corresponde a la ***s*Ti.** de ***Tétrade***:



- El complejo rítmico basado principalmente en derivaciones del septillo de semicorcheas. Las modulaciones de tempo.
- La importancia del contrapunto mediante el uso de cánones y estrechos, procedimientos de de variación e imitación. La textura contrapuntística.
- La textura homofónica como superposición de líneas a intervalos preferentemente de semitono o de tritono.
- La armonía es mayormente fruto de la superposición contrapuntística de voces.
- El empleo de la secuencia de Fibonacci y la proporción *Áurea* como medio de estructurar las dimensiones marco y microformales.
- La instrumentación y el uso de algunas técnicas extendidas:
    - Vientos: multifónicos, *slap*, oscilación de la entonación, *aeolian sound*, voz + aire.
    - Percusión: la composición del set-up variado, cajitas de cerillas.
    - Violín: *étouffé*, *col·legno battuto* longitudinal, máxima presión de arco y sonido roto, *glissando* longitudinal con mucha presión de arco.

Formalmente la obra se organiza libremente en dos Secciones principales que responden a la proporción *Áurea*, compuestas a su vez por diferentes Tramos que

en ocasiones responden a proporciones extraídas de la secuencia de Fibonacci, y que se diferencian por el uso de los materiales y su discurso musical. De este modo, la estructura en su conjunto no responde a ninguna forma clásica tradicional:

Secciones	**S.1**			
Tramos	**T.1**	**T.2**	**T.3**	**T.4**
Función estructural	Introducción y presentación de material	Desarrollo motívico	Desarrollo	Reexposición variada de **T.1**
Elementos	Tritono y semitono. Imitación	Septillo. Tritono y semitono. Series dodecafónicas A, B, C y D. Estrechos, homofonía	Series dodecafónicas. Homofonías	Tritono y semitono
Secuencia Fibonacci y sección *Áurea*	Puntos estructurales en: c.**13**, c.**21**, y c.**34**: ***s*Fib.**. **T.1** dura **34**c.		Puntos estructurales en: c.**54** (*55*). **T.3** dura **21**c.	
Compases	c.1	c.35	c.54	c.76

S.2			
T.5	**T.6**	**T.7**	**T.8**
Discurso tímbrico.	Discurso motívico.	Discurso tímbrico similar a **T.5**	Discurso motívico similar a **T.6**
Técnicas extendidas	Motivo en nonillo. Tritono y semitono. Presentación y desarrollo	Técnicas extendidas	Motivo en nonillo. Tritono y semitono.
Sección Áurea del total de la obra		**T.7** dura **13**c.	
c.101	c.119	c.131	c.144

4.2.5. Obras de la etapa *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007):

4.2.5.1. ***Tratado de la locura*** (1998) [*H.O.* nº 69]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

Escrita para un percusionista solista acompañamiento de otros tres percusionistas, sobre el origen, motivación y su fuente de inspiración de la obra escribe lo siguiente el propio Ramón Ramos para las notas al programa de su estreno, el 12 de marzo de 1998 en el Palau de la Música de Valencia:

> "El **Tratado de la locura**, escrita para José Vicente y para Amores, es un encargo de la National Academy of Music de Australia. Posiblemente el origen de la obra se encuentre en los poemas de la última etapa de la vida de Friedrich Hölderlin, así como en Sebastian Brant y su **Narrenschiff** (La barca de los locos), en el libro de Thomas Murner, **Narrenbeschwörung** (El conjuro de los necios) y en el **Elogio de la locura** de Erasmo de Rotterdam.
> No sé si me importa demasiado saber lo que es el **Tratado de locura**. Siempre he evitado justificar lo inexplicable. Hacer comentarios sobre mis obras siempre me ha parecido una tarea ardua y difícil, y de hecho, en más de una ocasión siempre he recurrido a la socorrida cita de Shostakovich en la que dice: *«Mi música no necesita comentarios históricos ni histéricos. A la larga, cualquier palabra sobre la música, es menos importante que la música misma. Cualquiera que piense de otra forma no merece hablar de ella.»*.
> Probablemente el **Tratado de la locura** sea un sueño desasosegado en el que hay conatos de locura, abismos de amenazas, de sueños inconsumados e impulsos conflictivos de la destrucción de la razón y la búsqueda constante de una visión parcialmente desenmascarada en algunas secciones de la composición (en los «remedios (vals) para la locura»). El tema tratado en la obra está siempre concebido como un diálogo psicológico individual entendido a través de una sensibilidad probablemente alucinada e histérica, pero siempre profunda, penetrante y real, sobre todo porque el **Tratado** es mío y el enajenado soy yo.
> Ramón Ramos" (PALAU DE LA MÚSICA, 1998: [s.p.]).

Sobre el estreno de la obra, el músico y crítico musical Josep Lluís Galiana escribió una interesante, instructiva y reveladora crónica en el diario *Levante-EMV*, el 14 de marzo 1998, en donde trata la simbología y el plano emocional de la obra:

> "Con *Tratado de la locura*, Ramos plantea no pocos contrastes musicales y lecturas extramusicales. Mientras Amores, cual coro de corifeos, encarna las fuerzas de la razón y el orden y la perfección apolínea de líneas melódicas ajustadas (y bien interpretadas), timbres serenos y austeras sonoridades; un José Vicente desbocado, dolorido, vital, vigorosamente percusivo, brutal, dionisíaco y brillante se declara en rebeldía. Los instrumentos melódicos (marimbas, vibráfonos, gongs, etc.) paradójicamente acompañan (o se contraponen) a los treintaiuno de afinación indeterminada que golpea el director artístico del Het Xenakis Festival de Amsterdam.
>
> Estamos, sin lugar a dudas, ante una obra de gran envergadura interpretativa y fuerte carga dramática. Sí, dramática. Ramón Ramos, que recibió los calurosos aplausos de una Sala Rodrigo a rebosar, refleja en su *Tratado de la locura* el sufrimiento de una lucha interior, un doloroso diálogo entre dos mundos enfrentados que libran una dura batalla. Los percusionistas hicieron totalmente verosímil esta histérica historia asumiendo cada uno de ellos su rol y derrochando gran arte y oficio interpretativo." (GALIANA, 2014: 119).

Y en cuanto a la concepción de los roles instrumentales en la obra, Josep Vicent, dedicatario de la obra y responsable de su estreno, me señaló lo siguiente en una entrevista realizada ex profeso para la presente Tesis Doctoral:

> "[…] El cas concret del *Tratado de la locura* és de nou una partitura excepcional. I esta si que està totalment pensada per a mi, de fet, ell agafa simètricament el set-up solista que en aquella època jo estava utilitzant en una gira, i composa una partitura per aquest set-up amb grups de percussió al voltant, que el que fa es… normalment sol ser al revés, si et fixes normalment la melodia sol tindre un lideratge, no?, en aquest cas ell col·loca el discurs rítmic estructural com a solo i fa que les melodies siguen el acompanyament."[355]

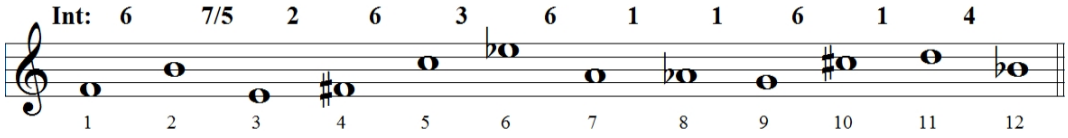
Al enorme despliegue instrumental, compuesto por gran cantidad de láminas e idiófonos en los percusionistas acompañantes, y a los treintaiuno instrumentos de sonido indeterminado del set-up solista central (membranófonos e idiófonos), se le une además la utilización de instrumentos poco habituales como el watherphon, talking-drum, botellas, y el empleo de la voz por parte de los instrumentistas, en

[355] Transcripción literal de un fragmento de la entrevista realizada a Josep Vicent con motivo de la presente Tesis Doctoral, vía telefónica, el 29 de agosto de 2013.

un despliegue tímbrico muy rico y heterogéneo, que acrecienta el Bruitismo ya implícito en la percusión, y que hace de la tímbrica un factor muy atractivo de la obra.

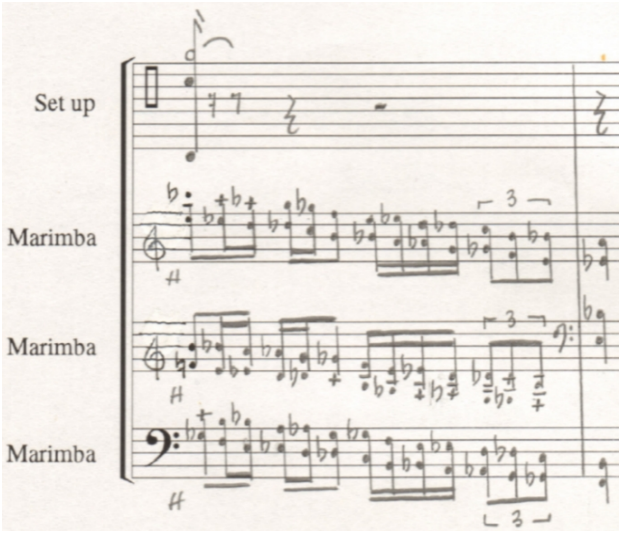
El procedimiento compositivo es esencialmente libre, creando el autor un sistema propio a partir de un amalgama sistémico en el que se emplean recursos tanto del Dodecafonismo serial como del estructuralismo y de la atonalidad libres.
Uno de los recursos compositivos es la utilización de series dodecafónicas de sonidos, que son utilizadas en todas sus posibilidades (original, retrógrada, inversión e inversión-retrógrada), en tratamientos horizontales melódicos y en verticalizaciones armónicas, además de con mutaciones, en engranaje con otras series, fragmentadas, etc…:

-Serie dodecafónica ***Tratado de la Locura***, ***s*TL.1**$^{[O](1\text{-}12)}$:



Y al margen de la serie dodecafónica, la atonalidad intuitiva se controla mediante una especial atención a las relaciones interválicas de semitono/cromatismo y tritono para la generación libre tanto de materiales melódicos como armónicos (p.ej.: c.269-276, c.291-294, c.298-299…).

-(c.298-299):



Rítmicamente se explotan exuberantemente las posibilidades que ofrece la importante gama instrumental, especialmente en el solista. En el tempo se emplea la modulación rítmica, y a nivel celular se observa un especial tratamiento de las medidas basadas en el septillo de semicorcheas.

En la obra se dan texturas de todo tipo:

- Contrapuntística y micropolifonía, especialmente cuando se utiliza la serie dodecafónica en los instrumentos de láminas (c.21-29, c.163-173).
- Homofónica e isorrítmica, especialmente entre los percusionistas acompañantes (c.54-59, c.175-178).
- La Textura monofónica también se da cuando el solista queda completamente solo (c.179-192).
- Y también la textura clásica de melodía-acompañada entre solista y acompañamiento –salvando las distancias de las características instrumentales– (c.87-95), o en el momento de emulación en el acompañamiento de la música de un vals (c.122-132).
- Texturas bruitista, embrutecida protagonizada por el uso de técnicas extendidas (c.266-276).
- O textura de modo granular y puntillista, especialmente con el empleo de las botellas de cristal (c.8-20, c.67-74).

En la obra también se deja espacio a la improvisación explícita en algunos momentos y pasajes muy determinados, jugando de este modo con cierto grado de Indeterminismo y Aleatoriedad (c.157, c.304-328).

Formalmente la obra se organiza con libertad en un discurso continuo y complejo que no evidencia abiertamente su estructura. Sin embargo sí podemos establecer seis Secciones principales que se diferencian por el material que emplean y por el uso que hacen de él, no respondiendo a formas tradicionales más allá de una primera Sección (**S.1**) de Introducción y una última Sección (**S.6**) de Cofa final temática:

c.1	**S.1** **Introducción**	**Introducción temática**, adelanta elementos de **S.2** – **A**: c.1-13=c.66-78; c.14-20=c.79-81. Inicio escalonado, en aumento de densidad y tensión progresiva, según la secuencia de Fibonacci (***s*Fib.**). Acompañamiento, marimbas: uso de las **series dodecafónicas** (***s*TL.**). Finaliza sobre un **calderón de 3''**.
c.66	**S.2.** **A**	Acompañamiento, botellas: elementos rítmicos ya adelantados en la Introducción **S.1**. Textura de "melodía" acompañada: Solista: protagonista absoluto. Predilección por medidas derivadas del septillo de semicorcheas. Acompañamiento, vibráfonos: uso de las **series dodecafónicas** (***s*TL.**). Uso libre del cromatismo y del tritono.
c.122	**S.3** **B**	Acompañamiento: **Tema de Vals**: melodía acompañada. Melodía dodecafónica (***s*TL.1$^{[R](1-12)}$**). Solista: Divagaciones en el talking-drum. Uso de la voz. Improvisación (c.157).
c.175	**S.4** **C**	Solista: **Recitativo a solo**. Acompañamiento: Puntualiza el recitativo del solista. Homofonía. Uso libre del cromatismo y del tritono.
c.221	**S.5** **B'+C'**	Sección de amalgama desarrollada de los elementos característicos de **B**: **Tema de Vals** y **C**: **Recitativo**, que se interrumpen el uno al otro. Termina sobre calderón.
c.260-374 Fin	**S.6** **Coda final**	**Coda final temática**, retoma algunos elementos característicos anteriores. c.260-263: Empieza igual que la **S.4** – **C**. c.266-276: Uso de la voz, como en **S.3** – **B**. c.269-275: Septillo de semicorcheas, como en **S.2** – **A**. c.269-275: Solista, uso del watherphon como en **S.1**. c.277-285: Recitativo del solista, como en **S.4** – **C**. c.286-298: Ritmo inspirado en **S.2** – **A** c.79-81. c.331-334: Vibráfonos serie dodecafónica del Vals en **S.3 - B** (***s*TL.1$^{[R](1-12)}$**). El discurso del solista se descompone progresivamente hasta el final.

La secuencia de Fibonacci se deja ver en la determinación de algunos eventos destacados, especialmente en toda la Sección introductoria (**S.1**) de la obra, aunque posteriormente su influencia pierde evidencia:

-c.**1**: Inicio de la obra.

-c.**5**: Acompañamiento completo.

-c.**8**: Entra el solista sumándose al acompañamiento.

-c.**13**: Finaliza un Bloque introductivo de carácter atmosférico y empieza otro más rítmico.

-c.**21**: El acompañamiento muta a las marimbas.

-c.**34**: El solista inicia un discurso continuo con más protagonismo.

Tratado de la locura, tanto por su honda temática y abrumadora expresividad como por su técnica compositiva, la obra se enmarca claramente en una estética Expresionista atonal libre.

4.2.5.2. ***SGAEvarius*** (1998) [*H.O.* nº 70]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

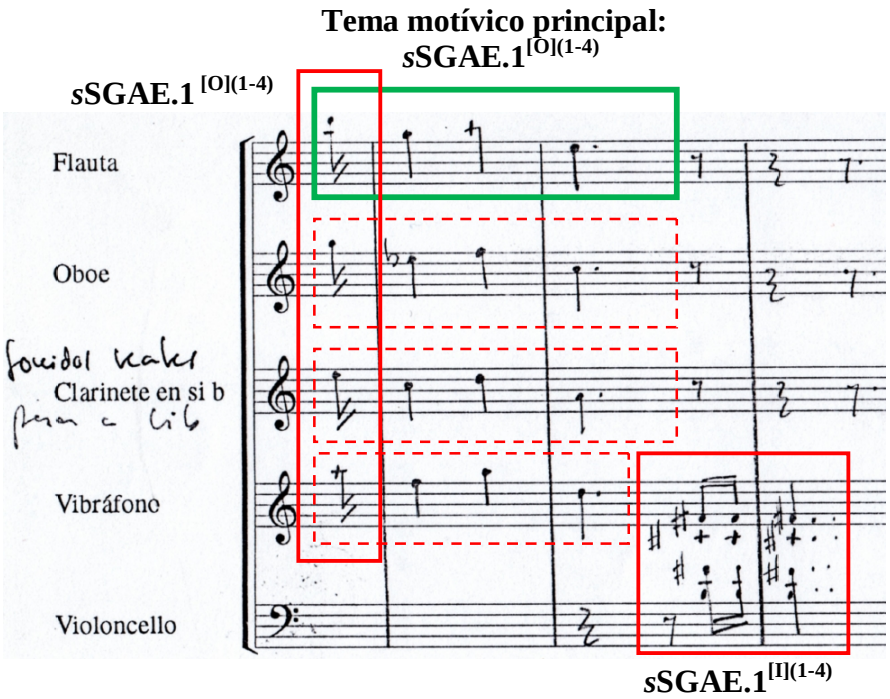
La breve obra –de unos 2'30" de duración–, compuesta para quinteto mixto (flauta, oboe, clarinete, vibráfono y violonchelo), es un encargo de la SGAE *Sociedad General de Autores y Editores* para celebrar la inauguración de su sede en Valencia.

El sistema compositivo de la obra es serial no dodecafónico, tomando una serie tetrafónica (***s*SGAE.1$^{[O](1-4)}$**) que surge de la transliteración musical, según la terminología alemana, de las siglas de la SGAE:

Siglas:	**S**	**G**	**A**	**E**
Serie: ***s*SGAE.1$^{[O](1-4)}$**	Si	Sol	La	Mi

El complejo serial generado a partir de la serie tetrafónica (original, retrogradación, inversión e inversión-retrógrada) supone el material precompositivo principal para general los elementos tanto melódicos como armónicos –mediante su verticalización o superposición– en la composición de la obra, aunque siempre con un tratamiento definitivo libre, encontrando en su aplicación muchas licencias en beneficio del criterio puramente musical y artístico del autor.

Por otro lado, la obra se concibe como un pasodoble, con su compás de 2/4, su ritmo característico y su idiosincrasia sonora. Esta fuente de inspiración popular configura el aspecto rítmico y el talante de la obra, lo que unido a la línea melódica proporcionada por la serie tetrafónica configuran los motivos y contramotivos temáticos de la obra. Por ejemplo, el motivo melódico principal se expone ya desde el principio de la obra, en la introducción (flauta c.1-2), en donde la serie es utilizada ya bajo diversos tratamientos, en forma melódico-temática, verticalizada y superpuesta a modo de armonía, transportada e invertida:



Formalmente la breve pieza se estructura en una clara, sencilla y concisa forma Ternaria reexpositiva:

anacrusa c.1	S.1 **A**	**T.1**	Introducción. Motivo principal.
anacrusa c.10		**T.2**	Motivo principal extendido= Tema melódico principal, en negras.
anacrusa c.28		**T.3**	Tema melódico principal, ampliado en blancas.
anacrusa c.48	S.2 **B**	**T.4**	Tema melódico principal (blancas) + contramotivo (tresillos de corchea)
anacrusa c.61		**T.5**	Tema melódico principal (blancas) + contramotivo (tresillos de corchea)
anacrusa c.86	S.3 **A'**	**T.6**	Introducción. Motivo principal. **Reexposición** literal de **T.1**.
anacrusa		**T.7**	Tema melódico principal, en negras.

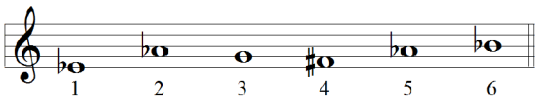
c.97			**Reexposición** literal de **T.2**.
anacrusa c.116		**T.8**	Tema melódico principal, ampliado en blancas. **Reexposición** ligeramente adornada de **T.3**.
anacrusa c.132-5 Fin		**T.9**	Coda Final, cierre.

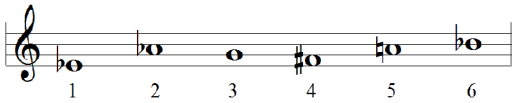
La obra, entendida como pequeña broma musical, es un claro reflejo del bien entendido socarrón sentido del humor de Ramón Ramos.

4.2.5.3. ***Poculum amoris*** [grupo] (1999) [*H.O.* nº 72]:

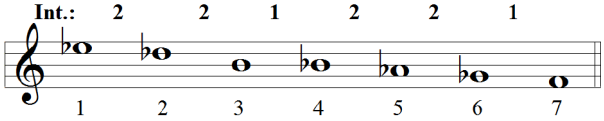
La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

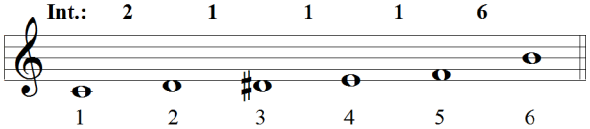
Compuesta para conjunto instrumental mixto (flauta, oboe, clarinete, violín, viola, violonchelo, piano y dos percusionistas), el sistema compositivo de la obra es configurado por el propio compositor en base a una atonalidad organizada en torno a series defectivas no dodecafónicas, las cuales son tomadas como generadoras principales de los discursos melódico y armónico de la obra.

Serie hexafónica ***s*Poc.1**$^{[O](1\text{-}6)}$:

Mutación de la anterior ***s*Poc'.1**$^{[O](1\text{-}6)}$:



Serie heptafónica ***s*Amo.1**$^{[O](1\text{-}7)}$:



Serie hexafónica ***s*Ris.1**$^{[O](1\text{-}7)}$:

Además del material serial, el uso libre tanto del cromatismo/semitono como del tritono se convierte en esencial para completar la generación melódica y armónica de la obra.

El sonido bruitista en la pieza es aportado mediante el uso de diversas técnicas extendidas de interpretación:
Oscilación de la altura 1/4 de tono, *flatterzunge*, microinterválica y *portamento* en los vientos.
En la percusión destaca la amplia y diversa gama instrumental, con 22 instrumentos de sonido indeterminado entre idiófonos y parches, además de vibráfono para cada uno de los dos percusionistas.
Y también se incorporan instrumentos extramusicales: bolas de acero de Baoding, que han de interpretar todos los instrumentistas.

La estructura formal se configura complejamente en nueve Secciones de las cuales las cuatro primeras son episodios expositivos que presentan aspectos distintos del tratamiento del material serial, las cuatro siguientes son recapitulaciones abreviadas y variadas de las primeras, y la última Sección realiza la función de Coda final:

Sección 1 – A:

c.1: Gesto estructural de 7 compases que se repite sucesivamente: arpegio de piano y respuesta melódica del resto.

Armonía y melodía generadas en relación a las series ***s*Poc.**, ***s*Amo.** y ***s*Ris.**.

Sección 2 – B:

c.55: ***poco più lento*** **(negra=50)**.

Similar al gesto estructural de **S.1**. Uso del contrapunto mediante cánones e imitaciones.

Armonía y melodía generadas en relación a las series ***s*Poc.**, ***s*Amo.** y ***s*Ris.**.

Termina sobre un calderón.

Sección 3 – C:

c.89: **(negra=c.a.56)**.

Textura de micropolifonía (c.92-99), textura granulada puntillista (c.100-105).

Armonía y melodía generadas en relación a las series ***s*Poc.**, ***s*Amo.** y ***s*Ris.**.

Termina sobre un calderón.

Sección 4 – D:

c.118: **(negra=c.a.90)**.

Texturas homofónicas por grupos superpuestas (c.120-142).

Armonía y melodía generadas en relación a las series ***s*Poc.**, ***s*Amo.** y ***s*Ris.**.

Sección 5 – A':

c.147: ***Tempo primo*** **(negra=50)**.

Reexposición variada y reducida de **S.1**. Gesto estructural de 7 compases que se repite sucesivamente: arpegio de piano y respuesta melódica del resto.

Sección 6 –B':

c.175:

Reexposición variada y reducida de **S.2**.

Sección 7 – C':

c.198:

Reexposición variada y reducida de **S.3**.

Sección 8 – D':

c.210:

Reexposición variada y reducida de **S.4**.

Texturas homofónicas por grupos superpuestas.

Sección 9 – Coda final:

c.221-302 fin: **Coda final** temática, basada en los elementos característicos de cada una de las Secciones anteriores.

Bolas de acero de Baoding.

La secuencia de Fibonacci se deja ver tímidamente en la determinación de algunas estructuras destacadas:

-c.**55**: Inicio de la Sección 2.

-c.**89**: Inicio de la Sección 3.

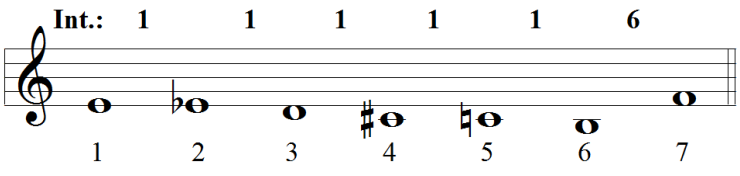
4.2.5.4. ***Oficcium Lusorum*** ([1999]) [*H.O.* nº 73]:

Lamentablemente la partitura de la obra no ha podido ser localizada por ninguno de los medios disponibles a mi alcance durante el proceso de elaboración de la presente Tesis Doctoral, por lo que no se puede proceder a realizar sobre ella un trabajo analítico. Sin embargo, sí ha podido ser catalogada convenientemente, y su ficha de catálogo puede ser consultada en el *CAPÍTULO 2: CATÁLOGO DE OBRA* de la presente Tesis Doctoral. Queda pues pendiente para futuras investigaciones su localización e incorporación al *Archivo Digital* de partituras de Ramón Ramos, así como su valoración analítica y estética. A este respecto véase el llamamiento realizado en las *III. CONCLUSIONES, 3. Tareas pendientes y perspectivas*, de la presente Tesis Doctoral.

4.2.5.5. ***Recuerdos del cielo*** ([2000¿?]) [*H.O.* nº 74]:

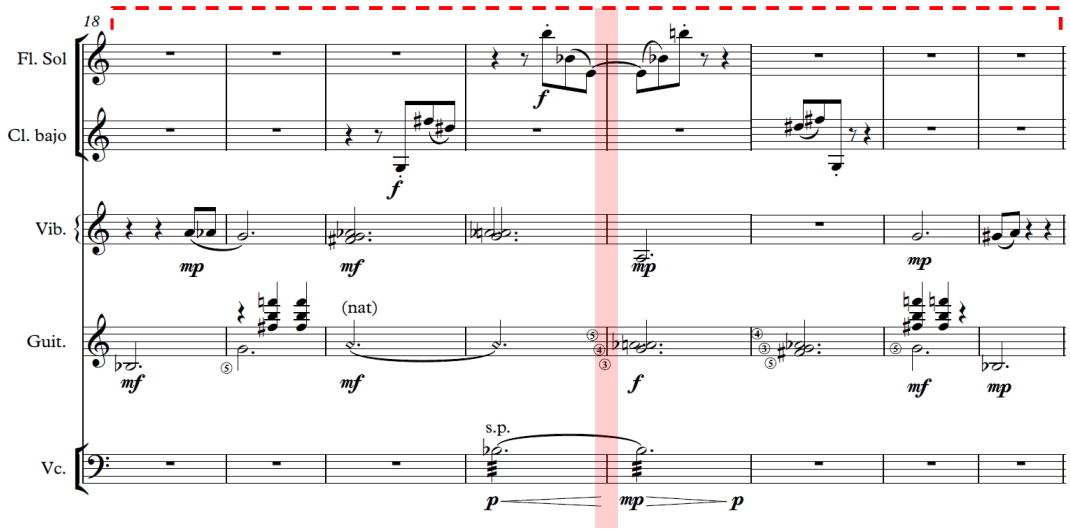
La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

Al no poder localizarse la partitura de director de la obra, la partitura general, escrita para quinteto mixto (flauta, clarinete percusión, guitarra y violonchelo), ha sido reconstruida por el doctorando para la presente Tesis Doctoral a partir de las partichelas sí halladas en el fondo de archivo de Ramón Ramos, a partir de la cual se hace posible llevar a cabo el análisis de la obra.

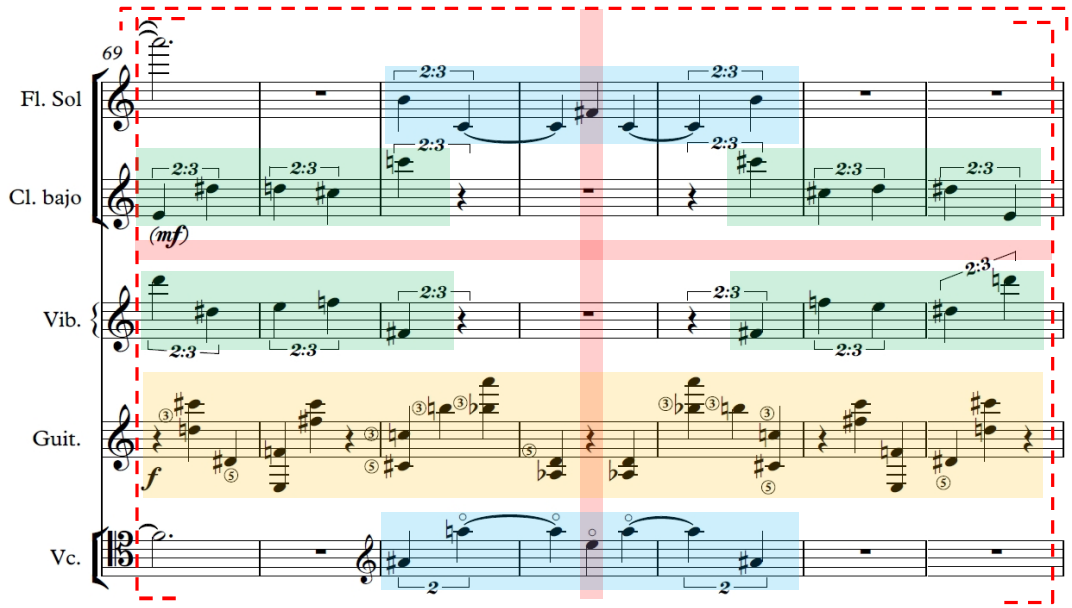
La obra responde a un sistema de compositivo configurado por el propio autor en torno a una atonalidad estructurada, basada principalmente en las relaciones interválicas de semitono/cromatismo y de tritono, organizadas y controladas mediante la configuración de una serie heptafónica (***s*Rec.1**$^{\mathbf{[O](1\text{-}7)}}$):

Esta serie es utilizada transportada a cualquier tono y adoptando cualquier aspecto posible del complejo serial (original, retrógrada, invertida, inversión-retrógrada), además de verticalizada, variada y desarrollada.

Sobre todos estos procedimientos destaca como recuso compositivo en la presente obra el uso de la serie en la construcción de múltiples microformas en *spiegel* –espejo– tanto verticales como horizontales, que se van sucediendo solapándose unas a otras y generando el discurso musical (c.1-6, c.6-8, c.10-12,…):

-(c.18-25):

spiegel
eje vertical de simetría

-(c.69-75):

spiegel
ejes vertical y horizontal de simetría



Formalmente la obra se estructura en tres Secciones principales diferenciadas por el uso del material, en forma Ternaria reexpositiva:

Secciones	**S.1**	**S.2**	**S.3**
Función estructural	**A**	**B**	**A' +B'**
Elementos	Empieza con un *spiegel* sobre ***s*Rec.1**$^{[O](1-7)}$. *Spiegel* diversos sobre la serie ***s*Rec.1**. Termina con calderón.	*Spiegel* combinados con un discurso más lineal basado en ***s*Rec.1**.	**Reexposición** variada y abreviada de **S.1 – A**. y **S.2 – B**. Mismos *spiegel* de **S.1 – A** variados. Calderón final sobre la verticalización de ***s*Rec.1**$^{[O](1-7)}$.
Compases	c.1	c.82	c.140

4.2.5.6. ***Codex Aureum*** (2001) [*H.O.* nº 76]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

Del siguiente modo se refiere Ramón Ramos a su obra en el programa de la *I Bienal de las Artes en Valencia "Líneas de fuga" (Poéticas de la perplejidad)*, de 2001, donde se estrenó la obra, compuesta para orquesta de cámara, en un concierto monográfico dedicado al compositor:

> "En *Codex Aureum* empleo y elaboro citas de músicas del siglo XII. La canción del trovador Bernât de Ventadorn (ca.1150-ca.1180) "Can vei la lauzeta mover" (Cuando veo a la alondra mover...), el Rondó "Robin m'aime" del *Jeu de Robin et de Marión* de Adam de la Halle (ca.1237-ca.1287), "A chantar", de la poetisa provenzal Comptessa (Beatrice) de Día y de Wizlau von Rügen (ca. 1268-ca. 1325), la canción "We ich han gedacht" (Oh dolor, la noche entera he pensado en mi aflicción).
>
> Por medio de una serialización parcial de los valores de las notas, de los silencios y de los esquemas rítmicos de las canciones originales, he elaborado una composición en la que la "melodía de timbres" y el ritmo, además de la arcana belleza de las composiciones originales, son las principales características." (BIENAL, 2001: 9-10).

Tal y como se desprende del comentario del mismo Ramón Ramos, el procedimiento compositivo se concreta en un sistema de composición personal configurado por el propio autor como una amalgama de sistemas que aportan recursos compositivos de muy diversa índole:

Uno de los recursos más importantes señalados por el autor son las citas musicales. En la obra se emplean citas de fragmentos de las siguientes obras:

- *"A chantar"* de Comptessa (Beatrice) de Día.
- *"Can vei la lauzeta mover"* de Bernât de Ventadorn (ca.1150-ca.1180).
- *"Robin m'aime"* del Adam de la Halle (ca.1237-ca.1287).
- *"We ich han gedacht"* de Wizlau von Rügen (ca. 1268-ca. 1325).

A consecuencia de las citas se generan aspectos musicales en la obra que derivan necesariamente de sus características lingüísticas:

- Modalidad melódica derivada de las citas, especialmente en modo Dórico.
- Aparición de centros tonales derivados de las citas y su modalidad.

Ante las citas y sus intrínsecas características lingüísticas, se emplean también otros recursos compositivos que se incorporan a la compleja amalgama sistémica utilizada por el autor como elementos de desfiguración y distorsión, de desarrollo, y de contraste lingüístico:

-Para la distorsión de las citas:

- Serialización parcial de los valores de las notas, de los silencios y de los esquemas rítmicos de las citas originales.
- Variación motívica sometiéndolas a mutaciones, desfiguraciones e intersecciones ajenas libres.
- Disgregación de las citas mediante la *Klangfarbenmelodie*.
- Politonalidad modal, mediante la superposición en textura homofónica de citas transportadas a diferentes tonos.
- Verticalización armónica de las citas generando agregados pseudo-modales atonales disonantes.
- Empleo destacado de la textura contrapuntística, cánones, estrechos, como medio de soterrar la explicitud de las citas y distorsionarlas en el entramado.

-Como elementos de contraste:

- Protagonismo del semitono/cromatismo y del tritono en la elaboración melódica y armónica al margen de las citas y en pro de un discurso atonal libre.
- Armonía libres de carácter disonante, atonal y de cluster, que se superponen a las citas.

Formalmente la obra se estructura en dos Secciones principales, separadas por un silencio que secciona claramente el discurso entre ambas Secciones. Además, estas quedan bien diferenciadas tanto por los materiales mostrados como por los procedimientos compositivos empleados y por el talante contrastante entre ellas:

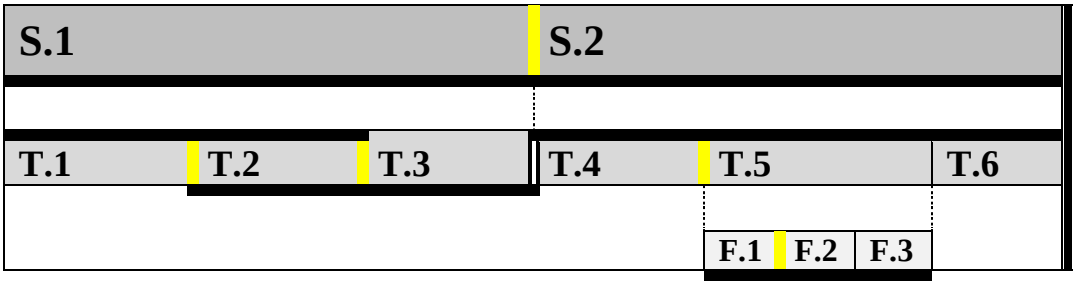
c.1	**S.1 A**	**T.1**	***Muy lento, expresivo*** (**negra=c.a. 54~60**). Basado en las citas de *"A chantar"* de Beatrice de Día (fg. *et al.* c.5-14; fl. *et al.* c.25-51) y en *"Robin m'aime"* de Adam de la Halle (fg. *et al.* c.28-52), sometidas a distorsión y desarrollo a través de: cánones y superposición homofónica polimodal. Elementos armónicos atonales de contraste en los arpegios del piano.
c.53		**T.2**	Aparece la cita de *"Can vei la lauzeta mover"* de Ventadorn en metales y piano, sometida a distorsión y desarrollo a través de su fragmentación y su superposición homofónica polimodal. Elementos de distorsión mediante la superposición de cánones con motivos surgidos de citas sometidas a variación y mutación.
c.86		**T.3**	***Codetta*** de la **S.1**: Aparición de una nueva célula rítmico-melódica basada en una variación de la cita de *"We ich han gedacht"* de Wizlau von Rügen: escala descendente en semicorcheas en modo Dórico (cb. *et al.* c.86-87). Armonía atonal y uso destacado del cromatismo en la elaboración melódica. **Calderón final**.
c.107	**S.2 B**	**T.4**	Tempo más vivo: **negra=c.a.108~116**. Uso muy destacado del cromatismo en la elaboración melódica y armónica. Protagonismo del motivo *"We ich han gedacht"* del **T.3** en versión cromática. Textura compleja en varios Estratos: varias

			homofonías melódicas superpuestas, percusión rítmica, y armonía.
c.132		**T.5**	Dividido en tres Fases (**F.1ª**, **F.2ª** y **F.3ª**) que guardan un mismo esquema organizativo en dos Bloques: el primero en el actual tempo vivo, y el segundo retornando al ***Tempo primo*** (**negra=c.a. 54~60**), donde aparece la cita de *"A chantar"* de Beatrice de Día (metales c.141-142, …). Uso muy destacado del cromatismo en la elaboración melódica y armónica. Protagonismo del motivo *"We ich han gedacht"* del **T.3** en versión cromática. Textura compleja en varios Estratos: varias homofonías melódicas superpuestas, percusión rítmica, y armonía.
c.162-174 Fin		**T.6**	***Coda Final***: ***Tempo primo*** (**negra=c.a. 54~60**). **Reexposición** variada de la parte inicial de **T.1**, a modo de cierre. Cita de *"A chantar"* de Beatrice de Día en el fagot solo.

Otro elemento trascendental en la obra es la utilización de la proporción *Áurea* como estructuradora de las dimensiones de la macroforma y de algunas de sus microestructuras. De este modo, las secciones *Áureas* se encuentran en la relación proporcional entre las dimensiones de sus unidades estructurales, de las que se deja a continuación constancia de las principales y más destacadas:

- **S.1**= de 106c. y **S.2**= de 68c., de un total de 174c.
- **T.1**= de 52c. y **T.2**= de 33c., de un total de 85c.
- **T.2**= de 33c. y **T.3**= de 21c., de un total de 54c.
- **T.4**= de 25c. y **T.5**+**T.6**= de 43c., de un total de 68c.
- **T.5**$^{\mathbf{F.1}}$= de 11c. y **T.5**$^{\mathbf{F.2+F.3}}$= de 19c., de un total de 30c.

Secciones Áureas en la estructura de la obra:



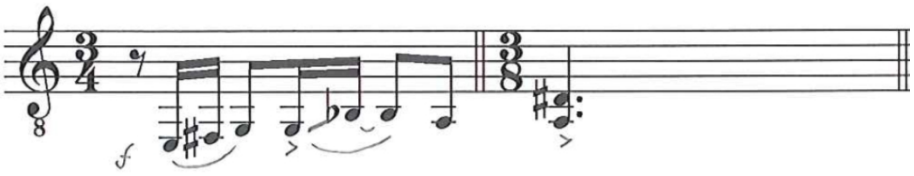
De este modo, la complejidad compositiva de la obra y su talante expresivo enmarcan a ***Codex Aureum*** en un Expresionismo estético atonal libre con reminiscencias modales derivadas de su fuente de inspiración.

4.2.5.7. ***Tres preludis*** (2002) [*H.O.* nº 77]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

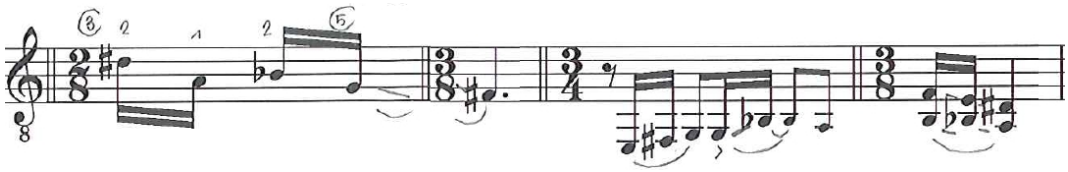
Del siguiente modo tan lacónico describe la obra para guitarra sola el propio Ramón Ramos en unas notas al programa del festival valenciano ENSEMS:

> "¿Cuánta música cabe en el subconsciente de un compositor? No lo sé, pero en el mío y en el caso de *Tres preludis*, que en realidad es un preludio de tres maneras diferentes, parece que no cupo mucha, apenas tres escasos minutos que no por cortos dejan de ser un sentido homenaje a Francisco Tárrega que escribí en su día con motivo del 150 aniversario de su nacimiento. La partitura es un encargo del Instituí Valencia de la Música escribía para José Luis Ruíz del Puerto, quien la estrenó el 4 de octubre de 2002 en el Festival Internacional de Música de Alicante. (Ramón Ramos)." (ENSEMS, 2009: 53-54).

La obra se construye libremente a partir del motivo rítmico-melódico principal, que se hace escuchar en el inicio de la obra:

Como características esenciales del motivo destacan: su origen en la nota Mi (que es tomado como centro tonal principal de la obra), el intervalo de tritono que se da tanto a nivel melódico (entre sus notas 1 a 4) y a nivel armónico (en la díada 5-6 de su final), y el *glissando* como gesto característico.

Este motivo es tratado libremente (transportado, invertido, retrogradado, invertido-retrogradado, verticalizado, fragmentado, mutado, ampliado libremente, etc…) y es tomado como base para la articulación del discurso musical tanto melódico como armónico. Véase una muestra:

-(c.3-6):



Serie: 6 5 4 3 2 1 2 3 4 5 - - 6

Formalmente la obra se estructura en tres Secciones diferenciadas por su material y aspecto, no recapitulativas temáticamente, aunque en todas ellas se encuentran las influencias del motivo rítmico-melódico principal:

Secciones	**S.1**	**S.2**	**S.3**
Función estructural	**A** Primer preludio	**B** Segundo preludio	**C** Tercer preludio
Elementos	Motivo rítmico-melódico principal. Carácter melódico. c.31-42: **Transición** temática de A y B.	Motivo de nota repetida. Carácter armónico. Centro tonal de Mi	A modo de Coda final no temática. Silencio dramático en la cadencia final.
Compases	c.1	c.43 con anacrusa	c.75-94 fin

4.2.5.8. ***Melencolia I*** (2002) [*H.O.* nº 78]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

Del siguiente modo describe la obra, para vos y violonchelo, el propio Ramón Ramos para las notas de su estreno en 2002 en el programa del festival valenciano ENSEMS:

> *“"Melencolia I* es una obra inspirada en el conocido grabado de Durero del mismo título. Concebida para mezzosoprano y violoncello, está elaborada libremente sobre textos del libro *Anatomía de la melancolía*, de Robert

> Burton, y de *Saturno y la Melancolía*, de Raymond Klrbansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl.
> Los textos empleados son extractos del denominado pliego de Zúrich *Los cuatro temperamentos* (mediados del siglo XV) y del *Teutscher Kalender* (almanaque alemán grabado en madera, Augsburgo, 1495), así como textos de Francisco de Quevedo y del compositor holandés perteneciente a la escuela flamenca Jakob Arcadelt (c.a.1414-1557) y de citas populares medievales o leyendas de cuadros renacentistas". (**Ramón Ramos**)" (ESNSEMS, 2002: 69).

Los textos concretos que sirven de inspiración a Ramón Ramos son los siguientes:

> "Inmaculada melancolía otorgó Dios a mi naturaleza. Como la tierra, como el otoño, frío, árido y seco. Destemplado, desdichado, anhelante, desalmado, esquivo, malicioso, falso y apocado. No aprecio la fama ni estimo a las mujeres; Saturno y el otoño son los culpables.
> (Fragmento de *Los cuatro temperamentos)*
>
> Semblante triste el melancólico tiene, codicioso y muy avariento es; gracia no hay que pedirle pues a ninguna buena acción propicio es. Avezado en la impostura, la fullería y el engaño, nunca es parco en buenas palabras, pero no será él quien las cumpla (Fragmento del *Teutscher Kalender*)
>
> Jhe lenger jhe lieber ich bin allein, denn treu und wahrheit ist worden klein. (Cuanto más tiempo sólo esté, tanto mejor estaré, ya que felicidad y dicha nunca lograré)
> (Eduard von Steine)
>
> Pella maninconia e pel dolore Ch'i'sento che m'offende dentro il core.
> (Cita popular del Renacimiento)
>
> Ayer se fue; mañana no ha llegado; Hoy se está yendo sin parar un punto: Soy un fue, un será, y un es cansado. (Francisco Quevedo)
>
> Quand ie, vous ayme ardentement, Vostre beaulté tout aultre efface, Quand ie, vous ayme froidment, Vostre beaulté fond come glace.
> (Jakob Arcadelt)" (ESNSEMS, 2002: 69-70).

El procedimiento compositivo de la obra responde claramente a un sistema tonal, tomando la tonalidad de Sol menor como medio de expresar el tono melancólico.

Melódicamente la voz se desenvuelve en la obra con un fraseo clásico que discurre fundamentalmente por los grados tonales de Sol menor.
Armónicamente el acompañamiento del violonchelo se despliega de modo tonalmente tradicional, discurriendo fundamentalmente por los grados tonales V y I.
Y como elemento distorsionador del predominante sistema tonal aparece muy tímidamente en la obra el empleo del cromatismo y del tritono, especialmente en los finales de Sección.

Formalmente la obra se organiza en torno a la utilización de los diferentes textos por la voz, dividiéndose en 6 Secciones principales a modo, salvando las distancias, de Rondó-sonata:

Secciones	**S.1**	**S.2**	**S.3**
Función estructural	**Introducción A**	**B**	**Interludio A'**
Elementos protagonistas	Violonchelo solo	Voz texto en castellano de *Teutscher Kalender*. Cromatismo y tritono distorsionando en el final. Calderón.	**Reexposición** ligeramente variada de la **S.1**. Violonchelo solo.
Tonalidad	Sol menor.	Sol menor.	Sol menor.
Compases	c.1	c.12	c.22

S.4	**S.5**	**S.6**
C	**A''**	**Coda final B'**
Voz: texto alemán de Eduard von Steine. Imitación entre voz y violonchelo. Cromatismo y tritono distorsionando en el final.	**Reexposición** parcial de la **S.1** al inicio y al final. Voz texto en italiano de una cita popular del Renacimiento. Cromatismo y tritono como distorsión. Calderón.	**Reexposición** variada de la **S.2**. Voz texto en castellano de Quevedo. *Cadencia Auténtica Perfecta*.
Sol menor.	Sol menor/ Sib Mayor	Sol menor.
c.28[3º]	c.44	c.61 a Fin

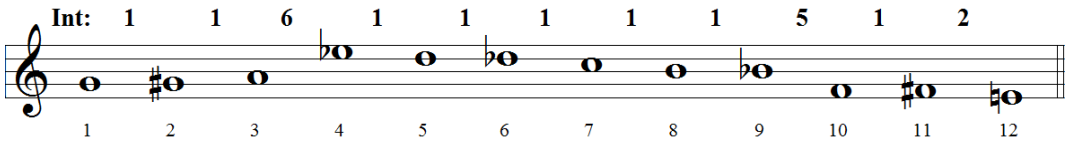
4.2.5.9. ***Der Blaue Engel*** (2003) [*H.O.* nº 79]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

Der Blaue Engel [El ángel azul], compuesta para grupo instrumental mixto (flauta, clarinete, vibráfono, piano, violín y violonchelo), está inspirada en la película homónima de 1930 dirigida por el cineasta austriaco-americano Josef von Sternberg (1894-1969), basada en la novela de Heinrich Mann *"Professor Unrat"*, y protagonizada por la actriz Marlene Dietrich. La película es el primer filme sonoro europeo, y está considerada como una de los mejores películas alemanas de todos los tiempos.

Compositivamente la obra está claramente adscrita al sistema dodecafónico serial, configurando como material precompositivo principal una serie de doce sonios en cuya interválica destaca principalmente el semitono/cromatismo:

-Serie dodecafónica ***s*DBE.1**$^{\mathbf{[O](1\text{-}12)}}$:



La serie es empleada en la obra transportada a cualquier tono y en cualquiera de sus aspectos (original, retrógrada, invertida o invertida-retrógrada), además de presentarse horizontalmente en forma de línea melódica –dando pie a motivos temáticos–, verticalizada y arpegiada formando agregados armónicos, o en forma de *Klangfarbenmelodie* distribuida en notas individuales por el grupo instrumental.

Formalmente la obra se organiza en cuatro Secciones principales reexpositivas y una breve Coda final temática:

c.1	**S.1 A**	c.1-3: Serie verticalizada vibráfono, a modo de introducción. c.4-16: *Klangfarbenmelodie* a compases enteros (3 tiempos). c.17-24: Piano arpegiados ascendentes, y acordes *tutti*. Calderón.
c.25		c.25-31: *Klangfarbenmelodie* cada dos tiempos, más estrecha. c.32-39: Piano arpegiados ascendentes, y acordes *tutti*. Calderón.
c.40		c.40-45: *Klangfarbenmelodie* cada tiempo, más estrecha. c.46-53: Piano arpegiados ascendentes, y acordes *tutti*. Calderón.
c.54		c.54-56: *Klangfarbenmelodie* a la corchea, más estrecha. c.57: Calderón.
c.58	**S.2. B**	Tempo de vals. Base rítmico-armónica en vibráfono. Melodía en violonchelo, basada en la serie, omitiendo la 7ª nota.
c. 67		Melodía en flauta, basada en la serie, omitiendo la 7ª nota.
anacrusa c.76		Melodía en clarinete, basada en la serie completa.
c.81		Melodía homofónica en flauta, cello y violín, basada en la serie, omitiendo la 7ª nota.
anacrusa c.90		Melodía homofónica en vientos y cuerdas, basada en la serie, omitiendo la 7ª nota.
c.95	**S.3 A' Reexp. variada de A.**	Piano solo: 3 arpegiados ascendentes. Calderón.
c.101		c.101-108: *Klangfarbenmelodie* cada dos tiempos. c.109-116: Piano arpegiados descendentes, y acordes *tutti*. Calderón.
c.117		c.117-122: *Klangfarbenmelodie* cada tiempo, más estrecha. c.123-134: Piano 2 arpegiados descendentes, y 1 ascendente. Calderón.
c.135		c.135: Calderón. c.136-138: *Klangfarbenmelodie* a la corchea, más estrecha. c.139: Calderón.
c.140		Arpegiados piano + vibráfono. Calderón.
anacrusa c.145	**S.4 B' Reexp. variada de B.**	Tempo de vals, base rítmico-armónica en vibráfono. Melodía homofónica en viento y cuerda, basada en la serie, omitiendo la 7ª nota.
c.152		Tema en homofónica en viento y cuerda por aumentación rítmica, en blancas. Arpegiados en vibráfono.
c.166-169 Fin	**S.5 Coda Final**	***Piú lento, misterioso molto rit.*** Coda final temática: *Klangfarbenmelodie* a la negra. Proceso cadencial. Caderón final.

4.2.5.10. ***Aura*** ([2003]) [*H.O.* nº 80]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

Existe un análisis de la obra realizado por Andrea Tur Palomares como parte de su Tesis Fin de Máster en Música, titula *"Catalogació i anàlisi del repertori per a violí de compositors valencians (1950 i 1985)."*, realizada en 2013 en la Universitat Politècnica de València. (TUR, 2013: 57-60).

Ramón Ramos realizaba el siguiente comentario sobre la obra para el programa de mano del festival ENSEMS 2003:

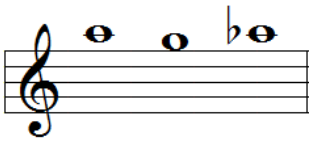
> "El gran maestro polaco de ajedrez Savielly Tartakover solía decir la frase siguiente: *"La táctica consiste en saber qué hacer cuando hay algo que hacer. La estrategia, en saber qué hacer cuando no hay nada que hacer"*. En *Aura*, obra encargo del IVM., no me ha dado tiempo de hacer un planteamiento táctico ni estratégico. La obra debía de durar unos 90 segundos. Aura se ha quedado en *Aurita,* y la irradiación luminosa que se podría percibir alrededor de los cuerpos, apenas se intuye. Tiempo habrá en próximas obras para desarrollar la táctica y la estrategia del fenómeno llamado Aura. (Ramón Ramos)" (ENSEMS, 2003: 48).

Compuesta para violín solo, esta breve obra de 90 segundos se concibe desde la libertad en el proceso compositivo, no acogiéndose a ningún sistema compositivo rígido y primando la intuición musical en beneficio de la necesidad expresiva. La obra se enmarca, tanto por su talante como por su técnica compositiva, en un expresionismo estético atonal libre.

La obra establece como materiales precompositivos principales una serie de diseños melódico-rítmicos que se forman con cierto protagonismo del intervalo de semitono/cromatismo. Estos motivos son expuestos y desarrollados a lo largo de la obra. Los motivos fundamentales son los siguientes:

-***mo*A.**: Célula de tres notas con interválica de 2º Mayor y 2ª menor. La célula seleccionada denota una influencia de la música de Anton Webern, quien utiliza esta misma célula en varias de sus obras.

Este motivo-célula está presente como célula constructiva en el resto de motivos y en todas las secciones de la obra, y es sometido a una variación constante, invertido, retrogradado y retrogradado-invertido, además de verticalizado. (p.ej.: c.1, c.2, c.5, c.6, c.7, c.8…):



-***mo*B.**: Protagonizado en su cabeza por una díada de 5ª Justa (La-Mi) sostenida en armónicos, tras lo cual se desarrolla melódicamente con libertad en base principalmente al ***mo*A.** y con protagonismo del semitono/cromatismo y del tritono. (p.ej.: anacrusa de c.3 al c.5, y c.12-15).

-***mo*C.**: Su inicio se construye libremente de modo melódico en base principalmente al ***mo*A.** y con protagonismo del semitono/cromatismo, para terminar armónicamente con un acorde atonal a cuatro cuerdas y con presencia destacada del tritono. (p.ej.: anacrusa de c.6 al c.7, y anacrusa del c.9-10).

La forma de la obra se desarrolla de un solo trazo, pero sí se puede establecer, teniendo siempre en cuenta sus reducidas dimensiones, una organización estructural que se establece en función de la aparición de los diferentes motivos empleados, concretándose una estructura con una clara forma de espejo:

S.1	**S.2**	**S.3**	**S.4**	**S.5**	**S.6**
A	B	C	C'	B'	A'
Acorde a 4 cuerdas, de apertura. Presentación y desarrollo del ***mo*A.**.	Presentación del ***mo*B.**. También contiene trazas del ***mo*A.**.	Presentación del ***mo*C.**. También contiene trazas del ***mo*A.**.	**Reexposición** variada de **S.3** y del ***mo*C.**, por movimiento contrario. También contiene trazas del ***mo*A.**.	**Reexposición** variada de **S.2** y del ***mo*B.**, con adiciones y mutaciones. También contiene trazas del ***mo*A.**.	**Reexposición** variada de **S.1**. Acorde a 4 cuerdas (**S.1**). Reexposición variada y desarrollo del ***mo*A.**.
c.1	c.3 con anacrusa	c.6 con anacrusa	c.9 con anacrusa	c.12	c.18-22 fin

4.2.5.11. ***Tuba Verum Corpus*** (2003) [*H.O.* nº 81]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

La obra destaca por lo excepcional de su plantilla instrumental, compuesta para 12 tubas (4 bombardinos, 4 tubas en Fa y 4 tubas en Do); por su gran envergadura, con una duración aproximada de 50 minutos; y por su apesadumbrada carga emocional. Carga emocional que se refleja en las notas de la obra en el CD *"Tuba Verum Corpus"* del Tubista Vicente López Velasco y el grupo de tubas Tubatub:

> "No se si me importa demasiado saber lo que es tuba verum hábeas. Siempre he evitado justificar lo inexplicable. Hacer comentarios sobre mis obras siempre me ha parecido una tarea ardua y difícil, y de hecho, en más de una ocasión no merece hablar de ella.
>
> El discurso elaborado en la obra está siempre concebido como un dialogo psicológico individual entendido a través de una penetrante y real [visión], (sobre todo en las citas del "Ave Verum Corpus " de William Byrd, 1543-1623). Solo una cosa es cierta: El resultado de la composición, satisfactorio o no, es inequívocamente, producto tanto de mis sosiegos como de mis desasosiegos. Ramón Ramos. 2003." (LÓPEZ, [2004]: [s.p.]).

Fig. 106. *Fotografías de Ramón Ramos con el Grupo de Tubas Tubatub, en un ensayo de su obra* ***Tuba Verum Corpus***.

©Vicente López Velasco. [En línea]. [Consulta: 20 marzo 2017].
Disponible en: <http://www.vicentelopeztuba.com/duo.html>.

Compositivamente la obra destaca por una fuerte carga de Indeterminismo y Aleatoriedad, debido a su escritura en muchos momentos gráfica y dejando abierto algunos de sus parámetros. Así como por una importante carga de teatralidad, debido a su espacialidad y al movimiento de los intérpretes en escena.

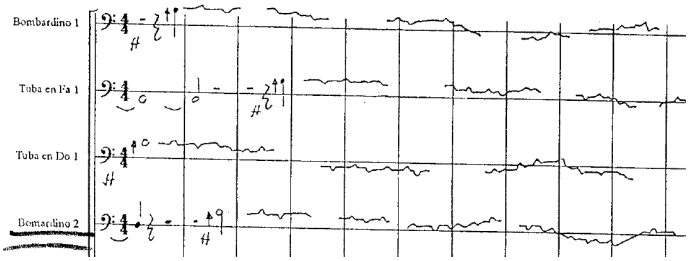
La obra se divide en siete movimientos (Partes, **P.**) enlazados:

P.1: I. ***arcaico 1*** (Página 1 de la partitura)

La escritura de la **P.1** está compaseada ordinariamente. Los tubistas entran escalonadamente a modo de canon a distancia de entre tres y un tiempo, e interpretan una línea que consta regularmente de un sonido de ocho tiempos seguido de cinco tiempos de silencio. Las alturas son indeterminadas, estableciendo que sean las más agudas (↑) o graves (↓) posibles para cada instrumentista. Dinámicamente se inicia en **PP arcaico** y ***poco a poco crescendo***.
Espacialidad escénica: Disposición de los instrumentistas en el escenario, en semicírculo.

P.2: II. ***arcaico 2a*** (Página 2 de la partitura):

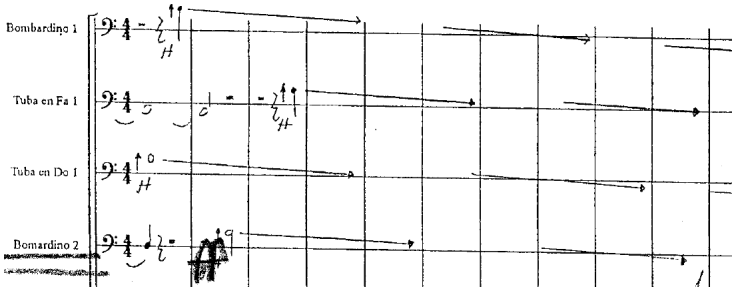
Los movimientos *arcaico 2a* y *2b* pueden combinarse, estableciendo para ellos una forma abierta en este momento de la obra.
La escritura de la **P.2** es compaseada. Los tubistas entran escalonadamente, y a partir de alturas indeterminadas lo más agudas (↑) o graves (↓) posibles para cada instrumentista llevan a cabo una serie de *glissandos* ascendentes o descendentes representados gráficamente por una serie de segmentos de líneas rugosas. Dinámicamente inicia en ***ff*** y ***decrescendo al niente***.
Espacialidad escénica: Los instrumentistas se mueven resituándose hacia una posición de triángulo.



P.3: III. ***arcaico 2b*** (Página 3 de la partitura):

Como ya se ha apuntado, los movimientos *arcaico 2a* y *2b* pueden combinarse.

La escritura de la **P.3** es compaseada. Los tubistas entran escalonadamente, y a partir de alturas indeterminadas lo más agudas (↑) o graves (↓) posibles para cada instrumentista realizan *glissandos* ascendentes o descendentes de 1/4 de tono representados gráficamente por líneas de flecha. Dinámicamente inicia en ***ff*** y ***decrescendo al niente***.

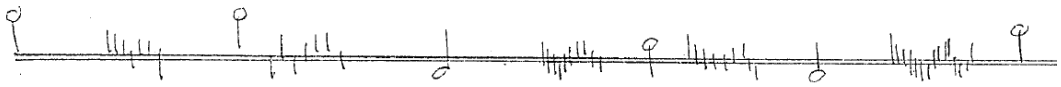


P.4: IV. ***contraposición*** (Página 4 de la partitura):

No aparece el título del movimiento especificado en la partitura.

La escritura de la **P.4** no utiliza compás y es netamente gráfica, en donde las alturas son aleatorias, y los diseños se diferencian entre notas largas tenidas y grupos de notas cortas. Los instrumentistas se organizan a 3 voces, en grupos de 4 tubistas por voz.

Espacialidad escénica: Hacia el final, los instrumentistas se mueven resituándose hacia una posición de cuadrado.



P.5: V. ***Byrd: cluster*** (Páginas 5-10 de la partitura):

No aparece el título del movimiento especificado en la partitura.

Compuesta a 4 grupos de tres tubistas cada uno.

La **P.5** se descompone a su vez en 3 sub-Partes:

-P.5.1 ***(acordes)*** = página 5 de la partitura.

La partitura es compaseada. Los grupos despliegan escalonadamente acordes tríadas de tipología diversa: perfectos menores y mayores, de 5ª Aumentada, clusters, etc…, en dinámica ***f*** y ***sfz***.

Espacialidad: Los grupos se sitúan cada uno en una de las 4 esquinas.

La partitura se repite 2 veces completa.

-P.5.2 ***Tuba Verum Corpus*** = páginas 6-8 de la partitura.

La escritura es compaseada y con ritmo definido homofónicamente para cada grupo, pero las alturas son indeterminadas, sugeridas mediante su posición inconcreta en el pentagrama.

Espacialidad escénica: Hacia el final, los instrumentistas se mueven resituándose hacia una posición de triángulo.

-P.5.3 ***Ave Verum Corpus de William Byrd*** = páginas 9-10 de la partitura.

La partitura se trata del *Ave Verum Corpus* de William Byrd, que inspira el nombre de la obra de Ramos. Esta sub-Parte está compuesta para 3 grupos de 4 tubistas. La partitura de Byrd es tocada por cada uno de los 3 grupos en forma de canon, en varias tonalidades y a tempos diferentes:

- El grupo 1º en La menor, a negra=54.
- El grupo 2º entra en canon al 7º compás del grupo 1º, en Re menor, a negra=48.
- El grupo 3º entra en canon al 22º compás del grupo 1º, en La menor, a negra=40.

P.6: VI. ***spiegel: espejos*** (Páginas 11-12 de la partitura):

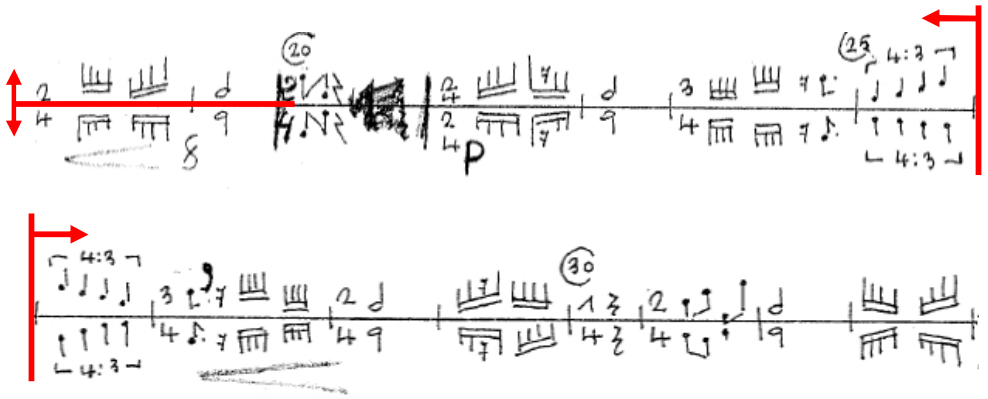
No aparece el título del movimiento especificado en la partitura.

Espacialidad escénica: Los instrumentistas adoptan una posición de semicírculo.

La **P.6** se descompone en 2 elementos constructivos que se pueden desarrollar en una forma abierta:

- Página 11 de la partitura= Ritmo preciso. Las alturas son sugeridas, inconcretas. Compuesta a 2 grupos de seis tubistas cada uno. La forma de *spiegel* (espejo) se da en la escritura mediante un eje de simetría tanto vertical para la línea rítmica, como horizontal para las alturas:

***Spiegel* de alturas**: ***Spiegel* rítmico**:



- Página 12 de la partitura= Serie dodecafónica ***s*TVC.1**[O](1-12):

Cada intérprete individual escoge aleatoriamente una serie de entre el complejo serial completo, y cada nota de la serie dura indeterminadamente una respiración.

Ambos elementos son susceptibles de poderse repetir y ordenar en cualquier combinación, con o sin variaciones. La secuencia escogida por Vicent López, grabada en el CD (LÓPEZ, [2004]), es la siguiente:

1º) Series dodecafónicas.
2º) Una línea rítmica en *f* sobre la nota Fa a tutti. (No se haya en la partitura facilitada por Vicent López).
3º) Series dodecafónicas.
4º) Ritmo preciso.
5º) Series dodecafónicas.
6º) Hoja de Ritmo preciso, pero los tubistas tocan simultáneamente una de las líneas (voz superior o inferior), y repiten los dos últimos compases de la línea en diminuendo al niente.

P.7: VII. ***Pentáfono*** (Páginas 13-16 de la partitura):

La partitura es literalmente la de su obra anterior ***Pentáfono*** (1979) [*H.O.* nº 18], que entra a formar parte de *Tuba Verum Corpus* como Parte 7.

Espacialidad escénica: Los instrumentistas siguen en posición de semicírculo.

La obra se interpreta según las condiciones originales de *Pentáfono*, repartiéndose los 12 instrumentistas entre las 5 voces: I y V tres tubistas; II, III y IV dos tubistas.

Tanto por la sonoridad profunda, brumosa, grave que preside la obra en todo momento, como por su carga dramática y su honda y apesadumbrada expresividad, como por su planteamiento y enfoque compositivo la obra se enmarca en una estética Expresionista atonal libre.

4.2.5.12. ***Orgelmasse*** (2005) [*H.O.* nº 84]:

La presente obra se enmarca en el análisis panorámico.

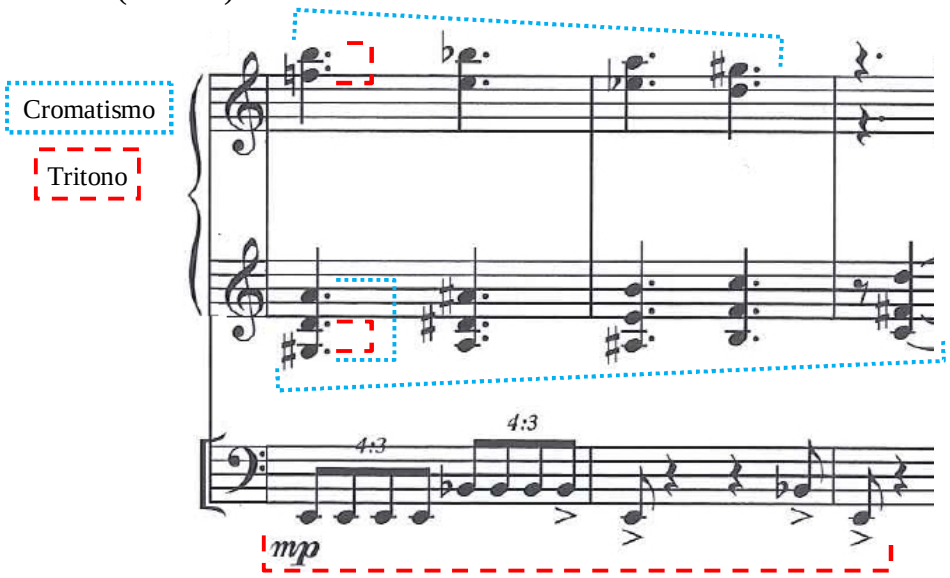
Reflejo en esta época del estado anímico del compositor –***Orgelmasse*** es de las últimas obras que ya pudo componer– es su comentario para las notas al programa del festival valenciano ENSEMS:

> "Me piden un comentario sobre *Orgelmasse*, obra encargo del IVM escrita para órgano. Siempre que tengo que escribir sobre cualquiera de mis composiciones, me vienen a la cabeza aquellas frases que escribiera Baudelaire referidas a Delacroix y que siempre son un consuelo para aquellos que no sabemos escribir: "Estaba tan seguro de escribir sobre una tela, como preocupado de no poder pintar su propio pensamiento sobre el papel". Sigue citando Baudelaire esta otra reflexión del pintor: "La pluma no es mi herramienta. [...] ¿Me creería si le digo que la necesidad de escribir una página me produce dolor de cabeza?" Probablemente no sepa lo que es *Orgelmasse*, pero lo cierto es que es mía, y el resultado, satisfactorio o no, producto tanto de mis sosiegos como de mis desasosiegos. (**Ramón Ramos**)". (ENSEMS, 2005: 26).

La obra utiliza un procedimiento compositivo basado en una atonalidad libre e intuitiva que se sustenta en el uso de las relaciones interválicas de

semitono/cromatismo y tritono como base principal para la generación de la armonía y la melodía en la obra.

-(c.10-12):



Este protagonismo del semitono/cromatismo y tritono no es excluyente, dándose en la obra armonías basadas en otro tipo de interválica disonante, o incluso acordes de corte más tradicional en forma de tríadas perfectas menores.

Como recursos compositivos también se hace uso en la obra de procedimientos contrapuntísticos en forma de cánones y e imitaciones, especialmente en la **S.3 - B**.

Texturalmente la obra se desenvuelve principalmente en dos texturas homofónicas superpuestas –mano izquierda y mano derecha–, y en texturas contrapuntísticas.

Formalmente la obra se organiza en cuatro Secciones, ejerciendo funciones de Introducción y Coda final la primera y última, y las centrales funciones cada una de ellas de Exposición y desarrollo, no dándose recapitulaciones temáticas entre ambas:

Obras de la etapa ***Madurez 2. Valencia*** (1998-2007).

Secciones	**S.1**	**S.2**	**S.3**	**S.4**
Función estructural	**Introducción**	**A**	**B**	**Coda Final**
Elementos protagonistas	**(corchea=120)** Centro tonal de Mi. Tritono y cromatismo. Termina en calderón.	**(negra=60)** ***poco piu lento ed rubato***. Destaca el arpegiado. c.31: transición. Tríada menor en 1ª inversión. Termina en calderón.	***libero ed espressivo***. Contrapunto, imitaciones y cánones. Tríada perfecta menor en 1ª inversión, junto al tritono y cromatismo. c.79: transición. **(corchea=138)** Ritmo característico en compás de 5/8. Imitación.	**Reexposición** variada de la Introducción. **(corchea=120)** Centro tonal de Mi. Tritono y cromatismo.
Compases	c.1	c.17	c.42	c.88 a fin.

La obra enmarca su estética en un Expresionismo atonal libre.

Es conveniente apuntar que ***Orgelmasse*** (2005) [*H.O.* nº 84] bebe temáticamente de la obra sinfónica ***Les Fúries i Final*** ([2004]) [*H.O.* nº 83], compuesta justo con anterioridad, y de la que toma fragmentos que se encuentran transcritos y variados en la obra presente a modo de auto-cita:

Origen de la auto-cita:	*Destino:*
Les Fúries i Final ([2004]) [*H.O.* nº 83]:	:***Orgelmasse*** (2005) [*H.O.* nº 84]
c.1-8 y c.123-132	c.1-16 y c.88-102

4.2.5.13. ***Remor de claredats*** (2005) [*H.O.* nº 85] (ANÁLISIS DESTACADO). Un testamento musical:

Esta obra se ha seleccionado especialmente para ilustrar la presente etapa artística a través de su análisis exhaustivo y en profundidad, siguiendo el diseño para los *Análisis destacados* establecido en el anterior apartado *4.1.5. Diseño y herramientas comunes adoptadas para la exposición de los análisis.*

-1º. JUSTIFICACIÓN:

Remor de claredats es un testamento musical. Es una declaración de últimas voluntades. Es, en forma de composición musical, un epílogo, una exégesis final del autor a su propia obra compositiva, a la producción musical de toda una vida.

Estos conceptos en referencia a la obra –testamento, exégesis, epílogo…– los adjudico no solo por el mero hecho de ser la última obra compuesta por el autor, sino que, de modo más analista, lo hago motivado directamente por lo que la obra supone para la producción del autor en cuanto a su intención –consciente o no– y en cuanto al sorprendente modo en que fue compuesta: La obra es un testamento, una exégesis, un epílogo desde el punto de vista de que realiza una retrospectiva de la propia obra del autor, echando un vistazo atrás en el que Ramón Ramos rememora obras propias del pasado que son recuperadas ahora para la composición de ***Remor de claredats*** directamente a modo de auto-citas.

En mi opinión, que el autor realizara en esta última obra –consciente o inconscientemente, eso solo lo sabe el compositor– esta auto-retrospectiva es un hecho que llega sobrevenido por sus circunstancias del momento y que es indesligable de los condicionamientos vitales y emocionales del compositor en sus últimos años creativos y de vida. Por ello, es trascendental para entender este último opus tener en cuenta que la obra surge en un periodo en el que el autor está sumido en un estado de abatimiento emocional y físico, provocado por sus circunstancias personales y por la aparición de los primeros síntomas evidentes de la enfermedad de Alzheimer. Ello motivó, según los testimonios recogidos de Andrés Valero-Castells –compositor amigo de Ramón Ramos– y Arturo Llàcer –promotor del proyecto *"Caràcter Mediterrani"* en el que se enmarca–, que le

costara mucho terminar la obra. Quizá esta situación anímica y física que condicionaba e influía en su creatividad propiciara la decisión de recurrir a materiales del pasado para componer parte de la obra. Es significativo que en esta última obra del autor, precisamente en el momento en el que sus recuerdos se estaban empezando a desvanecer por culpa de la enfermedad de Alzheimer, decidiera componer una obra basada en la auto-cita, que no es otra cosa que un ejercicio de rememoración del pasado, lo que quizá trasluce inconscientemente un deseo simbólico del autor por salvaguardar de algún modo sus recuerdos de la inevitable inminente difuminación.

Pero no por estas circunstancias y características la obra decae en interés analítico, al contrario, ya que es un testimonio artístico, un reflejo íntimo y directo del estado emocional de su creador. Afortunadamente, llegados al análisis de esta última obra de su corpus, la familiaridad y el conocimiento sobre la música de Ramón Ramos adquirida a través del análisis musical de la producción camerística del compositor –como parte sustancial de la presente Tesis Doctoral– me permite reconocer familiarmente los elementos, materiales y pasajes que el autor ha empleado en otras obras y que retoma ahora en forma de auto-citas para la composición de esta su última obra. Este bagaje analítico se hace aquí imprescindible para llegar a esta apreciación, sin el cual no hubiera sido posible identificar el sistema de auto-citas utilizado en la composición de la obra ni el origen de las mismas.

De este modo, el interés por ahondar analíticamente en esta obra viene justificado a priori por el hecho de ser ésta la última obra compuesta por Ramón Ramos, lo que la carga de una especial significación emocional y artística. Y además, principalmente, por condensarse en esta precisa obra la síntesis de la creatividad del compositor, proporcionándonos la oportunidad de observar analíticamente, a través de una sola obra, los diversos procedimientos compositivos empleados, arrojando una valiosa luz sobre el lenguaje musical y la postura estética adoptada por el autor al final de su vida, haciendo de esta obra un reflejo representativo ideal para entender su última etapa vital y creativa de *Madurez y consagración: 2. Valencia (1998-2007)*.

Es interesante recordar las propias palabras de Ramón Ramos cuando trataba de describir sus obras: "El resultado de la composición, satisfactorio o no, es inequívocamente, producto tanto de mis sosiegos como de mis desasosiegos."[356]. En este caso, quizá ***Remor de claredats*** sea un extraordinario reflejo más ya producto de sus desasosiegos que de sus sosiegos.

Otro factor que hace de ***Remor de claredats*** una obra trascendente y de referencia en la producción de Ramón Ramos es el hecho de ser una de las pocas obras cuya partitura ha sido publicada: editada por el IVM y la editorial Piles (RAMOS, 2005a). Y también existe grabación de la obra, publicada en el CD *"Caràcter Mediterrani"* (LLÀCER, 2005b) junto a obras de Andrés Valero-Castells, César Cano, Ricardo Baixauli, Jesús Salvador "Chapi" y Javier Santacreu, figuras destacadas del panorama musical contemporáneo valenciano del momento.

-2º. CONTORNOS de ***REMOR DE CLAREDATS***:

2.1. La obra y su contexto vital:

La obra, compuesta en 2005, se encuadra en su etapa artística *Madurez y consagración: 2. Valencia (1998-2007)*, y surge como encargo del Institut Valencià de la Música (IVM) para el concierto-espectáculo *"Caràcter Mediterrani"*.

La composición de la obra se enmarca, siendo la última de su catálogo, ya en un estado de desazón personal y abatimiento anímico del compositor, motivado por su situación personal y coincidiendo con la aparición de los primeros síntomas de la enfermedad de Alzheimer, por lo que a Ramón Ramos le costó mucho acabar la obra. La obra fue estrenada como parte del espectáculo *"Caràcter Mediterrani"* el 16 de abril en el *Teatro Auditorio del Centro Social* de Denia (Alicante) siendo una de las piezas mejor acogidas por el público.

[356] Frase utilizada recurrentemente por Ramón Ramos en los comentarios y notas al programa de varias de sus obras, sobre todo de su última época, como ***Rumor de claridades*** (1997) [*H.O.* nº 66], como ***Tuba Verum Corpus*** (2003) [*H.O.* nº 81], o ***Orgelmasse*** (2005) [*H.O.* nº 84].

Sobre las obra y sus circunstancias vitales pueden consultarse más detalles a través de los datos pertinentemente recogidos para la presente Tesis Doctoral en la biografía del autor, en el Capítulo 1, y en la ficha de la obra del catálogo, en el Capítulo 2.

2.2. Temática de la obra:

Encargada por el Institut Valencià de la Música (IVM) para el concierto-espectáculo *"Caràcter Mediterrani"*, ***Remor de claredats*** está concebida dentro del espectáculo para ser interpretada en un entono multidisciplinar que,

> "tenint com a protagonista principal la música, hi conjuga també altres expressions com la dansa, el llenguatge de les paraules, la interpretació dramàtica, llums, colors i ambientació estilística." (LLÀCER, 2005a: [s.p.]).

La idea general del concierto-espectáculo *"Caràcter Mediterrani"* gira en torno a la singularidad mediterránea:

> "Aspectes com el caràcter de la gent, la llum, els costums i la festa, l'art i el disseny, son expressats amb coherència a través de sis peces musicals i de set textos poètics que, en conjunt, formen un a única obra." (LLÀCER, 2005a: [s.p.]).

Las músicas, además de la obra de Ramón Ramos, fueron compuestas ex profeso por Andrés Valero-Castells *"Festiva"*, César Cano *"Viure en la llum"*, Ricardo Baixauli *"Mar d'hivern"*, Jesús Salvador "Chapi" *"Hugo… caràcter"* y Javier Santacreu *"Arts Mediterrània"*. Y los textos son de la escritora Carme Miquel, concretamente, el texto asociado a la obra de Ramón Ramos lleva por título "Totes les vores".

Remor de claredats nace de este modo imbuida por la temática de su contexto original, haciendo referencia, como su título sugiere, a la claridad, a la luz mediterránea.

El título de la obra, ***Remor de claredats***, es compartido en su traducción al español con otra obra anterior del compositor: ***Rumor de claridades*** (1997) [*H.O.* nº 66], obra para orquesta de cuerda que nada tienen que ver musicalmente con la presente obra analizada. Esta práctica en la que algunas de sus obras comparten total o parcialmente sus títulos es habitual en la producción musical de Ramón

Ramos, lo que se abordará en el próximo apartado *5.2.1.2. Fundamentos temáticos: Fuentes de inspiración en la música de Ramón Ramos*, del Capítulo 5 .

-3º. PARTITURA de ***REMOR DE CLAREDATS***:

3.1. **Pre-composición** - Planteamiento y materiales:

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

3.1.1 Instrumentación:

La instrumentación de la obra es un trío mixto:

- Clarinete en Sib (+ crótalos)
- Vibráfono
- Piano

Comprendiendo la instrumentación tres familias instrumentales diferentes (viento madera, percusión láminas y piano) la formación ofrece al compositor una amplia gama de posibilidades sonoras tanto melódico-armónicas como tímbricas y texturales. Además, el compositor solicita que el clarinete mute al final de la obra a dos crótalos.

3.1.2. Materiales precompositivos:

-La auto-cita:

Como ya se ha mencionado anteriormente, la obra es un testamento musical, una exégesis, un epílogo en forma de composición musical del propio autor a su propia producción artística. En este sentido, en ella el autor lleva a cabo una retrospectiva de su propia obra en la que rememora obras del pasado que, a modo de auto-citas, son aludidas tanto tácita como explícitamente en la composición de ***Remor de claredats***, siendo este uno de los planteamientos precompositivos más determinantes de la obra.

Gracias al bagaje de todo el proceso de análisis llevado a cabo en el plano analítico de la presente Tesis Doctoral, y partiendo del conocimiento adquirido

sobre la música de Ramón Ramos y la familiaridad con su producción camerística –también con su música sinfónica gracias a trabajos previos a la presente Tesis Doctoral[357]– ha sido posible determinar en esta obra última del compositor el sistema compositivo adoptado basado en la auto-cita, y reconocer en él el origen de las diferentes citas, tácitas y explícitas, en forma de elementos, materiales y pasajes que el autor toma de su propia música y emplea ahora como parte de la composición de esta su última obra.

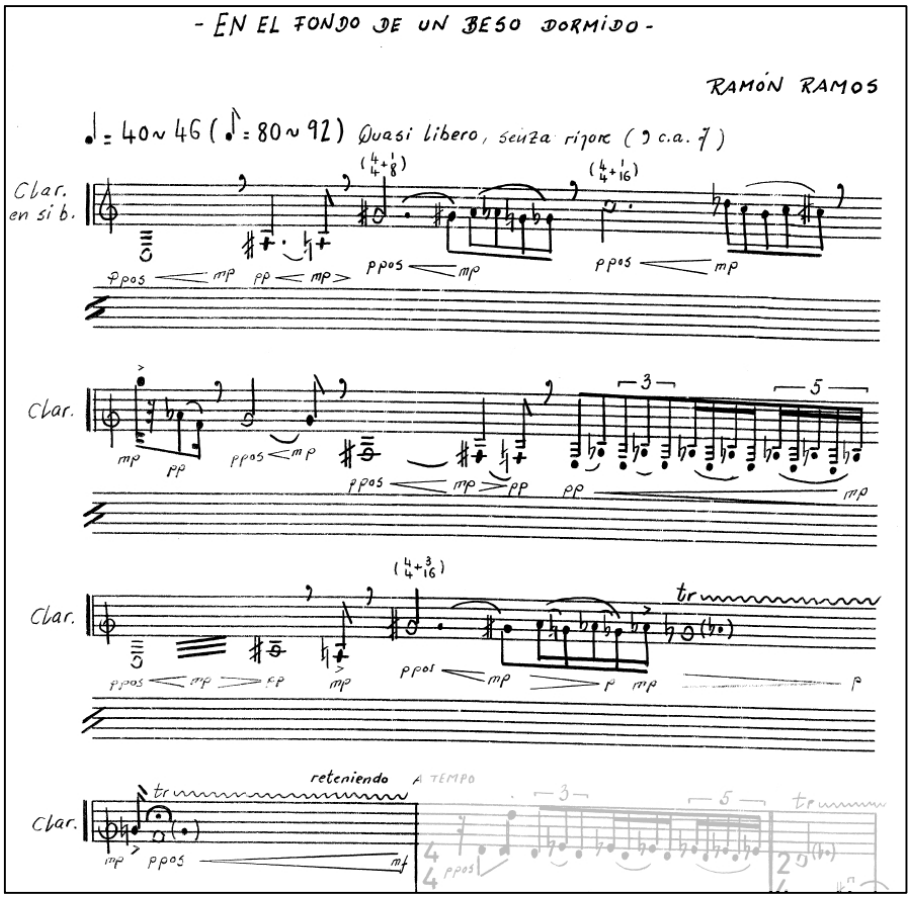
De este modo, podemos identificar como materiales precompositivos las principales fuentes/obras de las que bebe Ramón Ramos para la auto-citación. Estas son básicamente cuatro obras –aunque algunos de los materiales se pueden encontrara compartidos en otras obras distintas–, ***En el fondo de un beso dormido*** (1989) [*H.O.* nº 50], ***Poculum amoris*** [sinfónica] ([2001]) [*H.O.* nº 75], ***Les Fúries i Final*** ([2004]) [*H.O.* nº 83] y ***Orgelmasse*** (2005) [*H.O.* nº 84]. Como se puede apreciar, estas abarcan un extenso período de tiempo desde 1989 hasta 2005, aunque son preferible y mayormente citadas obras más recientes, de entre 2001 a 2005. Del mismo modo, de estas cuatro obras podemos determinar los elementos concretamente tomados prestados. Así, las obras auto-citadas y los materiales tomados de cada una de ellas son los siguientes:

[357] Me refiero a mis propios trabajos analíticos de obras sinfónicas de Ramón Ramos: *Análisis de "Poculum Amoris" de Ramón Ramos* (OLTRA, 2007), obra para orquesta sinfónica y coro sobre la cual hice el trabajo de fin de carrera para mi titulación en Composición; y *Análisis musical de "Les Fúries i Final" para bajo, voces y orquesta, de D. Ramón Ramos Villanueva* (OLTRA, 2012), trabajo de fin de carrera para mi titulación en Dirección de Orquesta.

– *<u>En el fondo de un beso dormido</u>* (1989) [*H.O.* nº 50]:

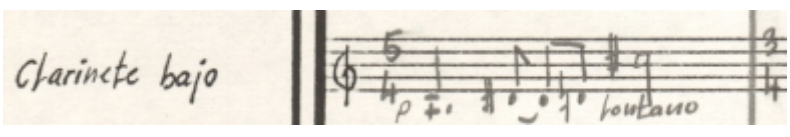
- **Motivo-tema** melódico de la **introducción**= ***mo*Intr.**. De esta obra es tomada literalmente de su inicio la línea melódica del clarinete (c.0: *Quasi libero, senza rigore*, de la obra citada):

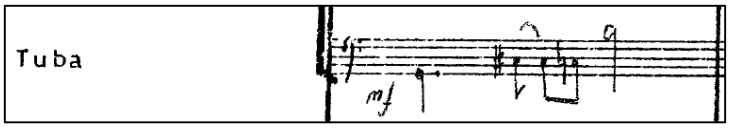
-(*En el fondo de un beso dormido*, c.0, clarinete):

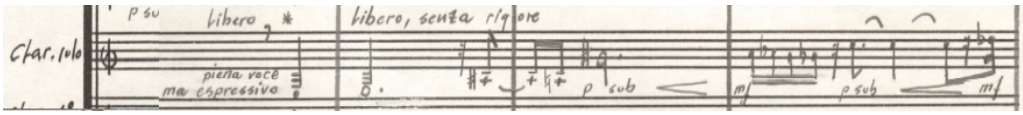
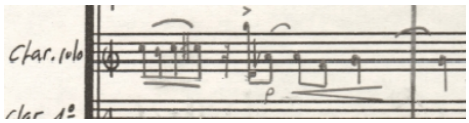


Además, las cuatro primeras notas de esta línea melódica coinciden con las cuatro primeras notas –aunque en diferente transposición– de la serie dodecafónica utilizada en otras importantísimas obras de Ramón Ramos: ***Passacaglia*** (1991) [*H.O.* nº 53] y ***Concierto para violoncello y orquesta*** (1991) [*H.O.* nº 54], por lo que se podría considerar que también están citadas tácitamente en la nueva obra:

-(*Passacaglia*, c.1, clarinete bajo):



-(*Concierto para violoncello y orquesta*, c.1, tuba):

Y entre los compases 32 a 37 de ***Passacaglia*** (1991) [*H.O.* nº 53] también encontramos en el clarinete, de modo muy similar, parte inicial de la línea melódica tomada de ***En el fondo de un beso dormido***:

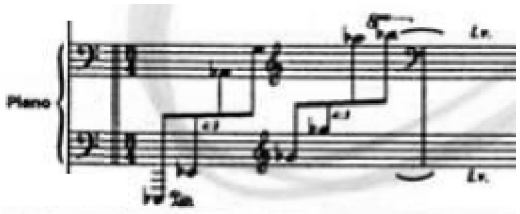
-(*Passacaglia*, c.32-37, clarinete solo):



– ***Poculum amoris*** [sinfónica] ([2001]) [*H.O.* nº 75]:

De esta obra se toman varios materiales de distinta índole:

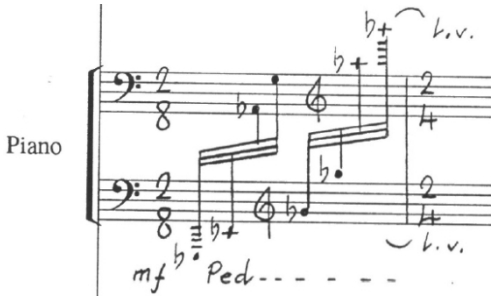
- **Motivo arpegiado**= ***mo*Arp.**. Un motivo rítmico-melódico en el piano, en forma de arpegiado característico. Este diseño sale recurrentemente en la obra original, con diferentes arpegios y rítmicas similares:

-(*Poculum amoris* [sinfónica], c.5, piano):



Este diseño lo podemos encontrar también compartido en la obra homónima de Ramón Ramos: ***Poculum amoris*** [grupo] (1999) [*H.O.* nº 72], por lo que se podría considerar que también esta obra está citada tácitamente:

-(*Poculum amoris* [grupo], c.1, piano):

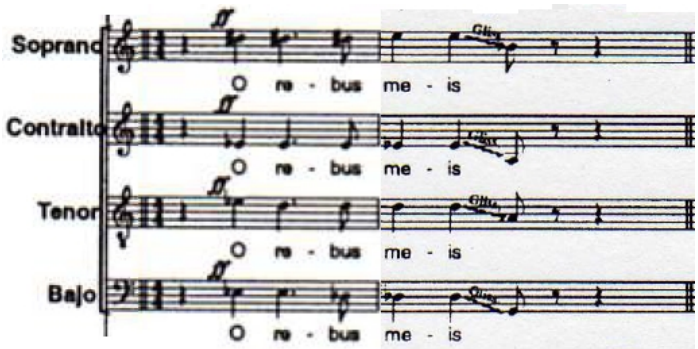


- **Motivo cromático**= ***mo*Cro.**. Protagonizado por el *tutti* instrumental homofónicamente, en forma de característicos fragmentos de escalas cromáticas ascendentes en semicorcheas:

-(*Poculum amoris* [sinfónica], c.2-5, piano):

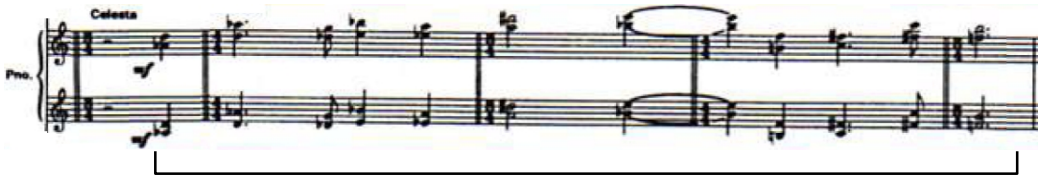
Este material es tomado en unas ocasiones como diseño a concretar libremente, y en otras se seleccionan fragmentos más o menos literales de la obra original: c.2-5; c.8-11; c.14-17; c.20-21.

- **Motivo homofónico coral**= ***mo*Hfo.**. En forma de acordes isorrítmicos, protagonizados homofónicamente por el coro doblado normalmente por la cuerda, o por el viento y la celesta.

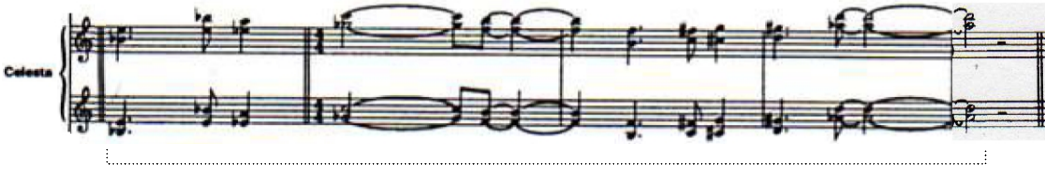
-(*Poculum amoris* [sinfónica], c.7-8, coro):

Este material es tomado en unas ocasiones como diseño a concretar libremente, y en otras se seleccionan fragmentos más o menos literales de la obra original: c.7-11; c.13-14; c.19-20; c.22-23; c.25-27; c.31-32; c.33-34; c.35-37.

- **Serie undecafónica** y **fragmento** de la **celesta**= ***s*Cel.**:

-(*Poculum amoris* [sinfónica], c.103-112, celesta):

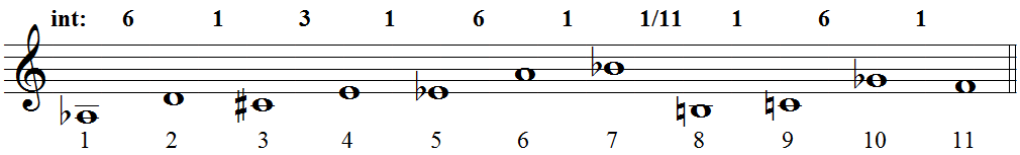


Serie undecafónica ***s*Cel.**$^{[O](1\text{-}11)}$



***s*Cel.**$^{[O](1\text{-}10)}$ +1 tono↑

-(***s*Cel.1**$^{[O](1\text{-}11)}$):



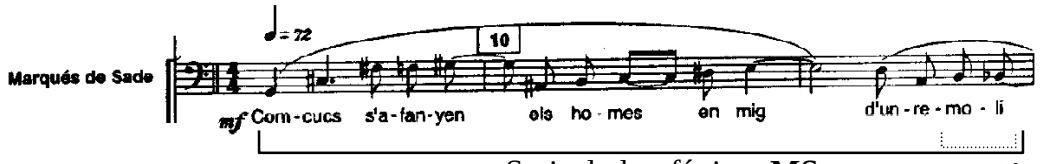
Se toma el fragmento de los compases c.103-112, protagonizado por la celesta y doblada por las flautas, de cuya intervención se extrae la serie undecafónica ***s*Cel.**, de solo once sonidos, que se expone ya completa en los cinco primeros compases del fragmento seleccionado (103-107). Esta serie undecafónica, original en Lab, se densifica mediante la superposición paralela de su transposición al tritono, en Re. El resto de la intervención de la celesta (c.108-112) resulta ser la ***s*Cel.** trasportada 1 tono ascendentemente, y también se toma como cita. En la nueva obra, todo este fragmento seleccionado se citará fielmente en las alturas y con algunas mínimas mutaciones en su rítmica.

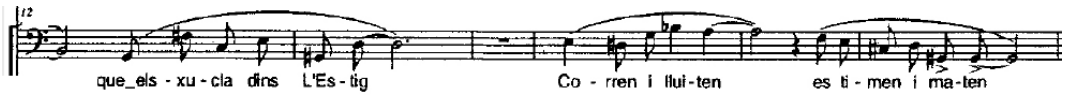
– *Les Fúries i Final* ([2004) [*H.O.* nº 83]:

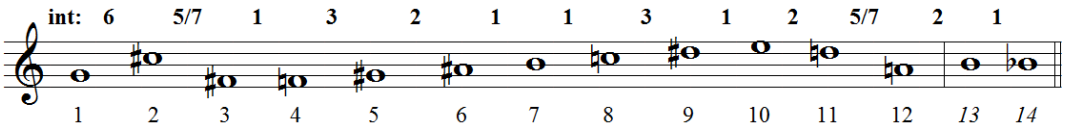
Se seleccionan diferentes materiales de esta obra:

- **Serie dodecafónica** y **fragmento** del **Marqués de Sade** = ***s*MS.**:

-(*Les Fúries i Final*, c.9-17, Marqués de Sade):



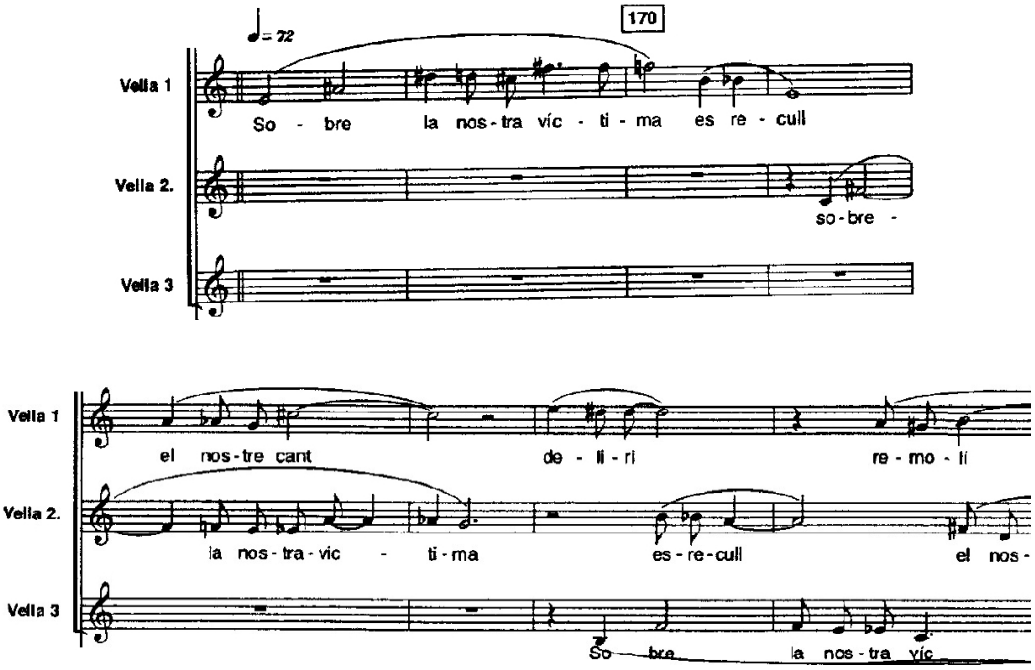
Serie dodecafónica ***s*MS.** *extensión*

libre

-(***s*MS.1**$^{[O](1\text{-}14)}$):

Del inicio de la intervención del Marqués de Sade (c.9-11) se extrae la serie dodecafónica ***s*MS.**, a la que le suelen seguir dos notas extra en su final (*13* y *14*, que corresponden a las notas repetidas 7 y 6 respectivamente de la serie dodecafónica), tomadas de la melodía original hasta el c.11, y que suelen acompañar a la serie dodecafónica en sus apariciones. Esta serie dodecafónica, aunque original en Sol, podrá ser utilizada en la obra en las diferentes transposiciones de su complejo serial.

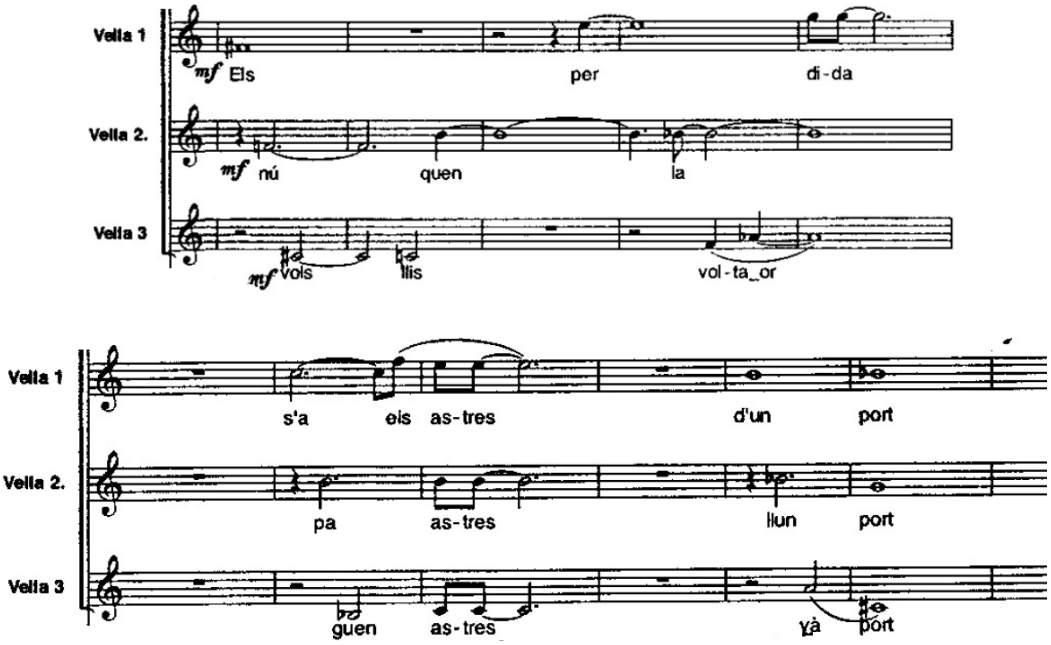
El resto de la intervención inicial del Marqués de Sade (c.12-17) también se toma como cita.

La rítmica original es tomada con flexibilidad, siendo en unas ocasiones utilizada, aunque siempre sin rigurosidad absoluta, y en otras ocasiones desestimada totalmente.

- **Motivo-fragmento** de las **Furias 1**= ***mo*Fur1.**: Se selecciona completo literalmente el fragmento del compás 168 al 188, protagonizado por el contrapunto melódico a tres voces de la tres *Furias* (Vella 1, 2, 3) y su acompañamiento orquestal:

-(*Les Fúries i Final*, c.168-175…, Furias):

- **Motivo-fragmento** de las **Furias 2**= ***mo*Fur2.**: Se selecciona completo literalmente el fragmento del compás 240 al 254, protagonizado por la armonía desplegada en evolución a tres voces de la tres *Furias* (Vella 1, 2, 3):

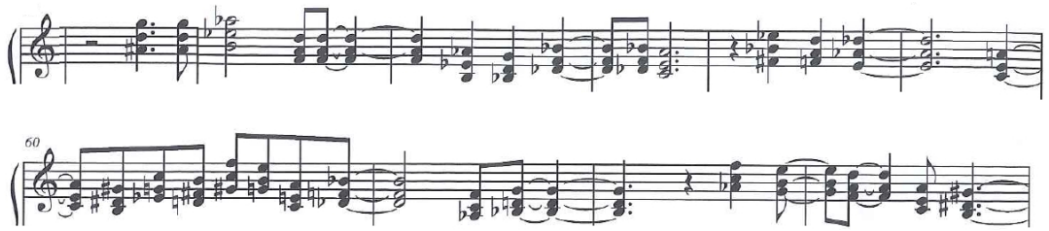
-(*Les Fúries i Final*, c.240-250…, Furias):



– *Orgelmasse* (2005) [*H.O.* nº 84]:

Orgelmasse es una obra que se compone prácticamente al mismo tiempo que *Remor de claredats*, por lo que fácilmente pudieron compartir materiales musicales. La siguiente selección y auto-cita de *Orgelmasse* en *Remor de claredats* es reflejo de ello.

- **Motivo-fragmento** de **Orgelmasse**= ***mo*Org.**: Se selecciona literalmente la mano derecha del fragmento entre los compases 54 al 65:

  -(*Orgelmasse*, c.54-65, meno derecha):

El compendio de todas estas auto-citas nutre de materiales precompositivos a la nueva obra, como se ha podido comprobar, en forma de pasajes, series, motivos y diseños rítmico-melódicos, armónicos, contrapuntísticos, etc… todos ellos seleccionados particularmente. Y una vez seleccionados, estos materiales de diversas procedencias son mezclados y reagrupados en torno a nuevas entidades temáticas compuestas que constituyen, también junto a otros procedimientos compositivos totalmente al margen de la auto-cita, los diferentes **Grupos Temáticos** principales de la oba, detallados al final del apartado.

Pero la auto-cita no es el único procedimiento exclusivo existente en la obra, sino que se combina con fragmentos de nueva creación que responden a otros procedimientos y materiales precompositivos.

-Interválica:

Los procedimientos precompositivos al margen de la auto-cita muestran interválicamente una especial atención y una particular preferencia por las relaciones de **semitono/cromatismo** (1 u 11 semitonos, en intervalos simples o compuestos) y de **tritono** (6 semitonos, en intervalos simples o compuestos). Esta premisa interválica puede desarrollarse en diferentes expresiones prácticas:

PREMISA INTERVÁLICA		
Relación interválica básica	**Expresiones prácticas** (intervalos simples)	**Nº de semitonos** (en base 12)
Semitono/cromatismo	*Semitono diatónico* *Semitono cromático* *8ª Aumentada*	**1**
	7ª Mayor *8ª Disminuida*	**11**
Tritono	*4ª Aumentada* *5ª Disminuida*	**6**

La elección de estas preferencias interválicas está asociada a la atonalidad, de la que los intervalos de semitono/cromatismo y de tritono son, por sus características, fuertes aliados: el **semitono/cromatismo** ofrece la disonancia absoluta y el **tritono** el intervalo neutro. Estas relaciones sugieren y ayudan a enmarcar el campo de acción atonal, y en su aplicación son empleadas formando parte con protagonismo de muchos de los procesos compositivos de la obra:

- En la construcción de las líneas melódicas mediante la concatenación horizontal predominante de estos intervalos.
- En la formación de armonías, mediante la superposición vertical preferente de estos intervalos.

Sin embargo, el empleo de esta premisa interválica (semitono/cromatismo y tritono) no se proclama exclusivo en el lenguaje musical de la obra, sino que su aplicación se realiza sin rigidez, conviviendo libremente con cualquier otro tipo de intervalo, aunque de menor presencia en la obra. Y además, enfrente quedan los pasajes o materiales de corte tonal, que se constituyen interválicamente bajo los parámetros convencionales de la tonalidad.

-Series y dodecafonía:

La obra hace uso de las series y de la dodecafonía, pero sin que ello se constituya como sistema absoluto en el lenguaje, ya que son empleadas puntualmente como un recurso compositivo más dentro de la atonalidad, y muchas veces provenientes de las auto-citas. Estos elementos seriales y dodecafónicos son:

- Serie undecafónica (***s*Cel.**). Anteriormente mostrada, fruto de la auto-cita de ***Poculum amoris*** [sinfónica] ([2001]) [*H.O.* nº 75]. Serie de once sonidos.

- Serie dodecafónica del Marqués de Sade (***s*MS.**). Anteriormente mostrada, fruto de la auto-cita de ***Les Fúries i Final*** ([2004]) [*H.O.* nº 83]. Serie de doce sonidos con una extensión de dos sonidos más que completan habitualmente la aparición de la serie.
- Dodecafonía fragmentada en varios agregados armónicos cuya suma da el completo dodecafónico que no responde a ninguna serialización.

-Tonalidad-atonalidad:

La obra da cabida tanto al uso de la atonalidad como al de la tonalidad, que además conviven y se superponen libremente respondiendo a la amalgama entre diferentes materiales provenientes de las auto-citas, así como con otros materiales de nueva creación.

Y la **tonalidad**, patente claramente en la obra, está compositivamente protagonizada por un **centro tonal** principal localizado en **Fa**, que da origen a las tonalidades homónimas de **Fa menor** y **Fa mayor**, con mayor presencia tonal en la obra. Este centro tonal principal convive además con otras tonalidades de 2º orden:

- La menor (Mediante)
- Re menor (Superdominante)

Además, las tonalidades homónimas principales pueden presentarse incluso superpuestas generando una bimodalidad: Fa menor/Mayor.

La tonalidad, tanto para el tono principal como para los de 2º orden, se expresa a través de diferentes melodías y armonías con enlaces acordísticos cadenciales.

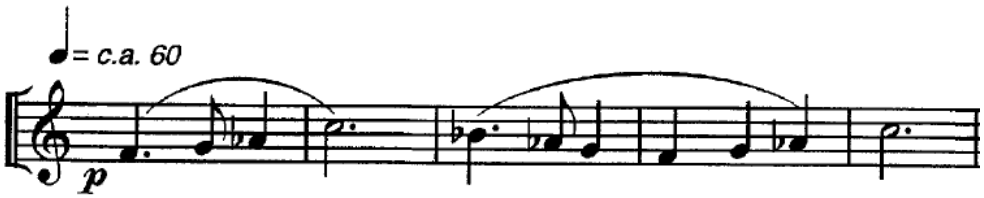
La **atonalidad** está presente melódica y armónicamente, y compositivamente es controlada mediante el uso libre de la premisa interválica basada en el semitono/cromatismo y en el tritono. También, como se ha visto anteriormente, mediante la utilización de series dodecafónicas sin que su uso constituya un sistema serial dodecafónico.

En la obra prima claramente la atonalidad sobre la tonalidad, que es tratada como un recurso expresivo y como elemento de contraposición, y no con la intención de un lenguaje Neoclasicista.

-Grupos temáticos y motivos:

Los Grupos temáticos están constituidos por diferentes materiales precompositivos, tanto provenientes de las auto-citas como ajenos a estas, y representan las diferentes identidades temáticas de la obra. Estos se catalogan en tres grupos temáticos principales, asociados a las secciones fundamentales de la obra, y dos grupos temáticos secundarios, asociados a las secciones facultativas (introducción, transición).

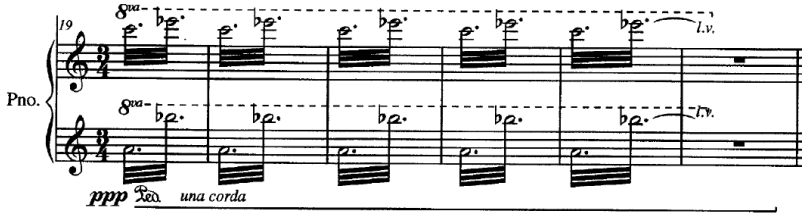
- Grupos temáticos principales (***GT*A**, ***GT*B** y ***GT*C**):
  - **Grupo temático A** (***GT*A**).

    Se instituye reuniendo los siguientes materiales:
    - **Motivo melódico**= ***mo*Mel.**. Surgido al margen de las auto-citas, se compone un tema melódico tonal en **Fa menor**, que contiene una célula característica de interválica 2-1-4.

Numeración: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
Interválica: **2 1 4 2 2 1 2 2 1 4**
célula característica *célula característica*

    - **Motivo arpegiado**= ***mo*Arp.**. Surgido de una auto-cita de *Poculum amoris* [sinfónica]. Ya descrito en el punto dedicado a las auto-citas.
    - **Serie dodecafónica** y **fragmento** del **Marqués de Sade** = ***s*MS.**. Surgido de una auto-cita de *Les Fúries i Final*. Ya descrito en el punto dedicado a las auto-citas.
    - **Acorde en trémolo**= ***ac*Trém.**. Surgido al margen de las auto-citas, lo que realmente lo instituye como motivo temático es su aspecto característico, en forma de acorde atonal sostenido mediante un trémolo

continuo. Este puede ser presentado por cualquiera de los tres instrumentos.

-(Ej.: c.19-24, piano):



- **Grupo temático B** (***GT*B**):

  Se instituye reuniendo los siguientes materiales:

  - **Motivo cromático**= ***mo*Cro.**. Surgido de una auto-cita de *Poculum amoris* [sinfónica]. Ya descrito en el punto dedicado a las auto-citas.
  - **Motivo homofónico coral**= ***mo*Hfo.**. Surgido de una auto-cita de *Poculum amoris* [sinfónica]. Ya descrito en el punto dedicado a las auto-citas.
  - También toma prestados motivos propios del ***GT*A** como el motivo arpegiado (***mo*Arp.**) y el acorde en trémolo (***ac*Trém**), y del ***GT*INTR.** el motivo-tema melódico de la introducción (***mo*Intr.**).

- **Grupo temático C** (***GT*C**):

  Se instituye reuniendo los siguientes materiales:

  - **Acordes tonales**= ***ac*Ton.**. Surgidos al margen de las auto-citas, se forman acordes en base a las diferentes tonalidades principales (Fa menor, Fa Mayor) o de 2º orden (La menor, Re menor).
  - **Motivo-fragmento** de las **Furias 1**= ***mo*Fur1.**. Surgido de una auto-cita de *Les Fúries i Final*. Ya descrito en el punto dedicado a las auto-citas.
  - **Motivo-fragmento** de las **Furias 2**= ***mo*Fur2.**. Surgido de una auto-cita de *Les Fúries i Final*. Ya descrito en el punto dedicado a las auto-citas.
  - **Motivo-fragmento** de **Orgelmasse**= ***mo*Org.**. Surgido de una auto-cita de *Orgelmasse*. Ya descrito en el punto dedicado a las auto-citas.

- Grupos temáticos secundarios (Introducción y Transición):

  - **Grupo temático Introducción** (***GT*INTR.**):

    Se instituye reuniendo los siguientes materiales:

    - **Motivo-tema** melódico de la **introducción**= ***mo*Intr.**. Surgido de una auto-cita de *En el fondo de un beso dormido*. Ya descrito en el punto dedicado a las auto-citas.

  - **Grupo temático Transición** (***GT*TRNS.**):

    Se instituye reuniendo los siguientes materiales:

    - **Serie undecafónica** y **fragmento** de la **celesta**= ***s*Cel.**. Surgido de una auto-cita de *Poculum amoris* [sinfónica]. Ya descrito en el punto dedicado a las auto-citas.
    - También se nutre de otros motivos pertenecientes a los Grupos temáticos que lo preceden, constituyéndose como una transición temática: Del ***GT*A** el motivo arpegiado (***mo*Arp.**) y el acorde en trémolo (***ac*Trém**); del ***GT*B** el motivo homofónico coral (***mo*Hfo.**); y del ***GT*INTR.** el motivo-tema melódico de la introducción (***mo*Intr.**).

Todos estos motivos son además susceptibles de ser sometidos a cualquier tipo de variación, mutando su aspecto y transformándose.

3.2. **Composición** - Estructura formal y realización:

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

3.2.1. 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: ***Remor de claredats*** (2005) [*H.O.* nº 85]

Nº c.	Secciones	Tramos	Fases	Bloques
1	**1**$^{(18c.)}$ INTRODUCCIÓN.			
		1$^{(18c.)}$ Escritura no compaseada. ***GT*INTR.**. Tritono y semitono/cromatismo como materiales constructivos melódico-armónicos principales. **Auto-citas:** ***En el fondo de un beso dormido*** (1989) [*H.O.* nº 50]		
			1$^{(10c.)}$ 1ª frase (***mo*Intr.**).	
11			**2**$^{(8c.)}$ Variación de la 1ª frase (***mo*Intr.**).	
19	**2**$^{(76c.)}$ EXPOSICIÓN: GRUPOS TEMÁTICOS **A** Y **B**, Y SU DESARROLLO.			
		2$^{(37c.)}$ EXPOSICIÓN: GRUPO TEMÁTICO **A** (***GT*A**). **Auto-citas:** ***Poculum amoris*** [sinfónica] ([2001]) [*H.O.* nº 75] ***Les Fúries i Final*** ([2004]) [*H.O.* nº 83]		
			3$^{(26c.)}$ Exposición y desarrollo melódico motívico. Estrato melódico: ***mo*Mel.**, centro tonal de Fa menor. Estrato armónico: atonalidad, ***ac*Trém.**, ***mo*Arp.**.	
				1$^{(7c.)}$ Exposición motívica.
26				**2**$^{(9c.)}$ Desarrollo motívico: células derivadas.
34^{3º}				**3**$^{(10c.)}$ Desarrollo motívico: estilo imitativo sobre células derivadas.
45			**4**$^{(11c.)}$ *Codetta*. Estrato melódico: Fa Mayor. Contrapunto: Serie dodecafónica ***s*MS.** + tritono-semitono/cromatismo. Estrato armónico: atonalidad, ***mo*Arp.**.	

56		**3**(21c.) EXPOSICIÓN: GRUPO TEMÁTICO **B** (***GT*B**). **Auto-citas:** ***En el fondo de un beso dormido*** (1989) [*H.O.* nº 50] ***Poculum amoris*** [sinfónica] ([2001]) [*H.O.* nº 75]		
			5(4c.) Introducción: basada en la INTRODUCCIÓN **S.1** (***mo*Intr.**). **Auto-citas:** ***En el fondo de un beso dormido*** (1989) [*H.O.* nº 50]	
60			**6**(17c.) Exposición y desarrollo motívico: ***mo*Cro.** y ***mo*Hfo.**. **Auto-citas:** ***Poculum amoris*** [sinfónica] ([2001]) [*H.O.* nº 75]	
				4(5c.) Presentación del ***mo*Cro.**. + ***mo*Arp.**.
65				**5**(7c.) Presentación del ***mo*Hfo.**. + ***mo*Arp.** + ***mo*Cro.**.
72				**6**(5c.) *Codetta*: basada en ***mo*Hfo.** y ***mo*Cro.**.
77		**4**(18c.) DESARROLLO GRUPOS TEMÁTICOS **A** Y **B**. **Auto-citas:** ***Les Fúries i Final*** ([2004]) [*H.O.* nº 83] ***Poculum amoris*** [sinfónica] ([2001]) [*H.O.* nº 75]		
			7(6c.) Desarrollo: 1º episodio, sobre ***s*MS.** + ***mo*Hfo.** + ***mo*Cro.**.	
83			**8**(12c.) Desarrollo: 2º episodio, sobre ***ac*Trém.** + ***s*MS.** + ***mo*Hfo.**.	
95	**3**(23c.) TRANSICIÓN.			
		5(23c.) TRANSICIÓN: GRUPO TEMÁTICO ***GT*TRNS.**. **Auto-citas:** ***Poculum amoris*** [sinfónica] ([2001]) [*H.O.* nº 75] ***En el fondo de un beso dormido*** (1989) [*H.O.* nº 50]		
			9(15c.) Transición: 1º episodio, basado en el ***GT*TRNS.** y en elementos de los ***GT*A** y ***GT*B**. **Auto-citas:** ***Poculum amoris*** [sinfónica] ([2001]) [*H.O.* nº 75]	
				7(6c.) Sobre ***mo*Arp.** + ***mo*Hfo.**. Tritono-semitono/cromatismo.
100[3º]				**8**(9c.) Sobre ***mo*Hfo.** + ***s*Trns.** undecafónica. Tritono-semitono/cromatismo.
110			**10** (8c.) Transición: 2º episodio, basado en la INTRODUCCIÓN **S.1** (***mo*Intr.**) + armonía dodecafónica. **Auto-citas:** ***En el fondo de un beso dormido*** (1989) [*H.O.* nº 50]	

118 **4**(36c.) EXPOSICIÓN: GRUPO TEMÁTICO **C**. Sección contrastante.

Auto-citas:
Les Fúries i Final ([2004]) [*H.O.* nº 83]
Orgelmasse (2005) [*H.O.* nº 84]

6(24c.) EXPOSICIÓN: GRUPO TEMÁTICO **C** (***GT*C**), 1º:
Acordes tonales + contrapunto de *Les Fúries* (***mo*Fur1.**).

Auto-citas:
Les Fúries i Final ([2004]) [*H.O.* nº 83]

11(14c.) Acordes tonales iniciales (Fa Mayor). Contrapunto melódico a tres voces y acompañamiento armónico atonal: ***mo*Fur1.**.

132 **12**(10c.) Contrapunto imitativo a tres voces y acompañamiento armónico atonal: ***mo*Fur1.**.
Acordes tonales finales (Fa Mayor) con *Cadencia Auténtica*.

$141^{3º}$ **7**(12c.) EXPOSICIÓN: GRUPO TEMÁTICO **C** (***GT*C**), 2º:

Auto-citas:
Les Fúries i Final ([2004]) [*H.O.* nº 83]
Orgelmasse (2005) [*H.O.* nº 84]

13(12c.) Homofonía *Orgelmasse* (***mo*Org.**) + acompañamiento armónico atonal ***mo*Fur2.**.
Acordes tonales finales (La menor) con *Cadencia Plagal de picardía*.

154 **5**(33c.) REEXPOSICIÓN GRUPOS TEMÁTICOS **B** Y **A** - CODA FINAL.

8(22c.) REEXPOSICIÓN GRUPO TEMÁTICO **B** (***GT*B**):
Reexp. variada de T.3(c.56-76).

14(5c.) (**Reexp. de F.5**(c.56-59) variada):
Introducción: basada en la INTRODUCCIÓN **S.1**.

Auto-citas:
En el fondo de un beso dormido (1989) [*H.O.* nº 50]

159 **15**(17c.) (**Reexp. de F.6**(c.60-76) variada):
Reexposición y desarrollo motívico: ***mo*Cro.** y ***mo*Hfo.**.

Auto-citas:
Poculum amoris [sinfónica] ([2001]) [*H.O.* nº 75]

9(9c.) (**Reexp. de B.4**(c.60-64) variada):
Presentación del ***mo*Cro.**, + ***mo*Arp.**.
Interferencia de acorde tonales (Fa Mayor).

168[2º]				**10**(5c.) (**Reexp. de B.5**(c.65-71) variada-reducida): Presentación del ***mo*Hfo.**, + ***mo*Arp.** y ***mo*Cro.**. Reducción: omisión de armonías iniciales.
173				**11**(3c.) (**Reexp. de B.6**(c.72-76) variada-reducida): *Codetta*: basada en ***mo*Hfo.** y ***mo*Cro.**. Reducción: omisión de acordes finales.
176		**9**(11c.) REEXPOSICIÓN GRUPO TEMÁTICO **A** (***GT*A**) y CODA FINAL. **Reexp. muy reducida de T.2(c.19-55)**.		
			16(11c.) (**Reexp. de F.3**(c.19-44) muy reducida, simplificada al **B.1**)	
				12(4c.) (**Reexp. de B.1**(c.19-25) variada): Reexposición motívica (Fa menor). Acompañamiento armónico, acordes de Fa Mayor. Bimodalidad.
179[4º] 186 Fin				**13**(7c.) Extensión final libre, basada en **B.1**: Armonía atonal + acordes tonales de Re menor: ***Cadencia Auténtica Prefecta*** sin 3ª. Crótalos.

Como se aprecia en la tabla, la estructura general de la obra se divide en cinco Secciones principales. De estas cinco Secciones, observando su construcción, funcionalidad y relevancia, se desprende una macroforma fundamental que responde a una forma clásica Ternaria reexpositiva (**S.2** – **S.4** – **S.5**), en la que la **S.2** desempeña la función de EXPOSICIÓN de los Grupos Temáticos ***GT*A** y ***GT*B**; la **S.4** sostiene la función de servir, con su Grupo Temático ***GT*C**, de CONTRASTE temático a la **S.2**; y la **S.5** realiza la REEXPOSICIÓN abreviada de los Grupos Temáticos ***GT*A** y ***GT*B** de la **S.2**, además de servir de CODA FINAL. A esta estructura básica se le añaden además dos Secciones facultativas secundarias: Al inicio, abriendo la obra, una Sección con función de Introducción (**S.1**); y entre las Secciones contrastantes (**S.2** y **S.4**) una Sección con función de Transición (**S.3**).
Véase sintetizada la macroestructura en el siguiente esquema:

S.1	S.2	S.3	S.4	S.5
Introducción	**EXPOSICIÓN** y **DESARROLLO**	*Transición*	Sección de **CONTRASTE**	**REEXPOSICIÓN** y **CODA FINAL**
Grupo Temático ***GT*INTR.**	Grupos Temáticos ***GT*A** y ***GT*B**	Grupo Temático ***GT*TRNS.**	Grupo Temático ***GT*C**	Grupos Temáticos ***GT*A** y ***GT*B**

El empleo de estructuras formales tradicionales clásicas es habitual en la música de Ramón Ramos, de lo que ***Remor de claredats*** es un buen ejemplo.

3.2.2. Realización:

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.1-18:

La primera Sección de la obra tiene la función de INTRODUCCIÓN, y está compuesta brevemente por un solo Tramo.

• Tramo 1 (**T.1**) - c.1-18:

Auto-cita:

En el fondo de un beso dormido (1989) [*H.O.* nº 50]

El primer Tramo de la Sección y de la obra hace, en su función introductoria, uso del Grupo temático propio ***GT*INTR.** basado enteramente en la auto-cita. Esta auto-cita es reproducida literalmente por el clarinete –instrumento original–, con escritura no compaseada *Lento, Quasi libero, senza rigore*, y a lo que se le añade un acompañamiento en forma de bajo en el vibráfono.

El Tramo está compuesto por dos Fases que sustentan frases diferentes pero relacionadas.

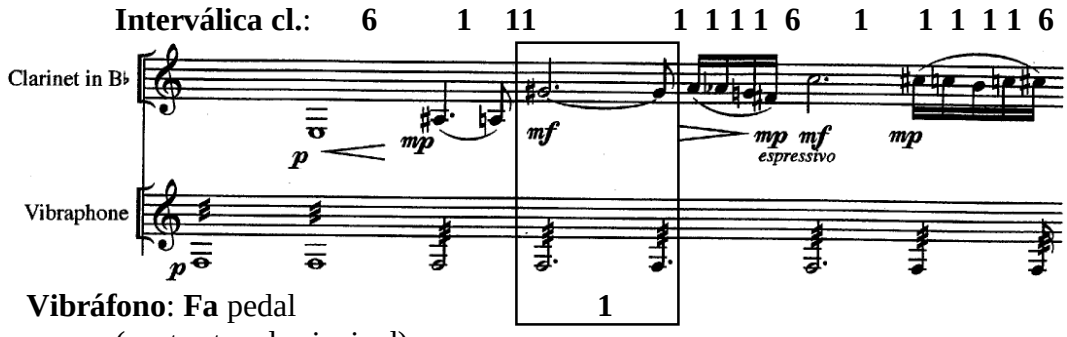
–Fase 1 (**F.1**) - c.1-*10*(2º sistema, hasta Fa3 del clarinete):

La primera Fase sustenta la primera frase del discurso, protagonizada por el clarinete, desplegando la línea melódica que constituye el motivo-tema de la introducción (***mo*Intr.**), y a esta le acompañan a modo de bajo las notas del vibráfono, sostenidas con redoble.

El vibráfono empieza en solitario con el centro tonal principal de la obra, sosteniendo un Fa a modo de pedal sobre el que se desarrolla gran parte de la línea melódica del clarinete.

Ambos elementos, melódico y acompañamiento-bajo, responden compositivamente a la premisa interválica, tomando el tritono (6) y el semitono/cromatismo (1, 11) como principales –no exclusivos– materiales constructivos melódico-armónicos:

-(Ej.: c.1, primer sistema, cl. y vibr.):



Vibráfono: **Fa** pedal
(centro tonal principal)

–Fase 2 (**F.2**) - c. *11*(2º sistema, a partir del Sol de vibráfono)-18:

La segunda Fase sustenta la segunda frase del discurso, que está basada en la variación de la primera frase (**F.1**).

La melodía del clarinete guarda la interválica de la primera frase (6-1-11-1-1-[3]-1-1), con alguna ligerísima mutación [3], y presentando otro aspecto rítmico, para finalmente liberarse en su final en forma de trinos que sirven de cierre a la Fase, **T.1** y **S.1** introductorias.

Tanto el elemento melódico del clarinete como el acompañamiento-bajo del vibráfono siguen respondiendo compositivamente a la premisa interválica basada

en el tritono (6) y el semitono/cromatismo (1, 11) como materiales constructivos principales, aunque no exclusivos.

➢ **Sección 2** (**S.2**) - c.19-94:

La segunda Sección de la obra desempeña la función de EXPOSICIÓN de los Grupos temáticos principales **A** y **B** (***GT*A.** y ***GT*B.**), así como de su DESARROLLO posterior.

La Sección está compuesta extensamente por tres Tramos bien definidos que se diferencian claramente por su función: el primer Tramo (**T.2**) lleva acabo la exposición del ***GT*A.**, el segundo Tramo (**T.3**) lleva acabo la exposición del ***GT*B.**, y el tercer Tramo (**T.4**) lleva a cabo un desarrollo basado en los dos grupos temáticos ***GT*A.** y ***GT*B.** anteriormente expuestos.

A partir de esta Sección se adopta la escritura tradicional compaseada, que se mantiene ya hasta el final de la obra.

• Tramo 2 (**T.2**) - c.19-55:

Auto-citas:

Poculum amoris [sinfónica] ([2001]) [*H.O.* nº 75]

Les Fúries i Final ([2004]) [*H.O.* nº 83]

El primer Tramo de la Sección lleva a cabo la exposición del Grupo temático principal **A** (***GT*A.**).

El Tramo está compuesto por dos Fases diferenciadas por su función: la primera (**F.3**) expositiva y de desarrollo del ***GT*A.**, y la segunda (**F.4**) en forma de *codetta* también enteramente basada en los elementos del ***GT*A.**.

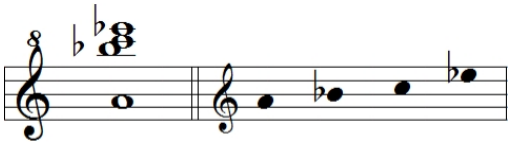
–Fase 3 (**F.3**) - c.19-44:

La primera Fase de la Sección 2 y del **T.2** expone los materiales motívico-temáticos del ***GT*A.**, con principal protagonismo del **motivo melódico** (***mo*Mel.**) cargando el discurso de fuerte presencia tonal, y acompañado en el contraste atonal por los motivos **acorde en trémolo** (***ac*Trém.**) y **arpegiado** (***mo*Arp.**).

A su vez, esta Fase se divide en tres Bloques diferenciados por sus funciones expositiva (**B.1**) y de diversos desarrollos motívicos (**B.2** y **B.3**).

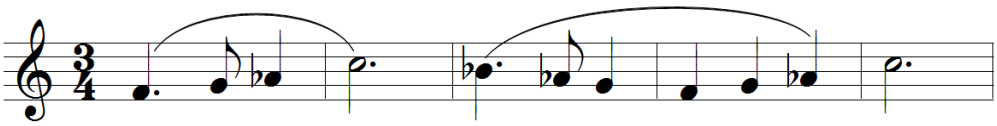
-Bloque 1 (**B.1**) - c.19-26[1º]:

El Bloque inicia en el estrato armónico con el piano en solitario, exponiendo el elemento motívico del **acorde en trémolo** (***ac*Trém.**), con sonoridad aguda y sutil en ***una corda***, sostenido en ***PPP*** durante los cinco primeros compases (c.19-23). La armonía desplegada en este motivo responde libremente a un agregado armónico atonal en el que se conjuga una interválica diversa con presencia del tritono y del semitono/cromatismo, y cuya clasificación en la categoría de grupos de la *Pitch-Set Class Theory* da una forma primaria *Set Class* [0, 1, 3, 6][358]:

Acorde:

Set Class [0, 1, 3, 6]

Y un compás más tarde, sobre esta armonía del piano, se despliega el estrato melódico-contrapuntístico con la exposición del **motivo melódico** (***mo*Mel.**), de carácter tonal y en forma de canon entre vibráfono y clarinete (c.20-26):

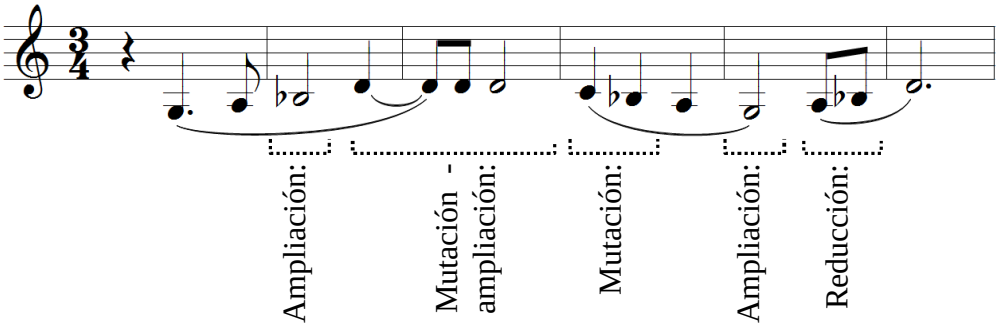
– **Antecedente** (c.20-24): Vibráfono. Su constitución melódica presenta en ***P*** el **motivo melódico** (***mo*Mel.**) desarrollado claramente en **Fa menor**, cargando el discurso de fuerte presencia tonal.

-(Antecedente ***mo*Mel.**, vibr., c.20-24):

– **Consecuente** (c.21-26): Clarinete. Se produce a cuatro tiempos del antecedente y a intervalo de octava inferior. El consecuente responde con rigurosa precisión a la tonalidad (**Fa menor**) y a la interválica del

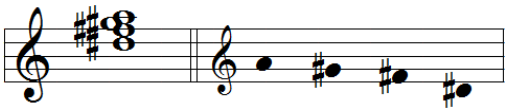
[358] *Set Class* "categoría de grupos" de la *Pitch-Set Class Theory*, desarrollada en el campo del análisis musical durante el último cuarto de siglo XX por teóricos como Allen Forte, George Perle o John Rahn, entre otros. Esta teoría proporciona un sistema analítico que trasciende la tonalidad, pudiendo categorizar y clasificar los objetos musicales, sus alturas y la relación existente entre estas.

antecedente. Sin embargo, rítmicamente sufre algunas ligeras mutaciones, principalmente en forma de valores ampliados y reducidos, pero sin desfigurar su aspecto básico y conservando siempre la reconocibilidad respecto al antecedente. Compárese con el Antecedente:

-(Consecuente ***mo*Mel.**, cl. en Sib, c.21-26):



Por su lado, el vibráfono, una vez terminada su exposición melódica del Antecedente (***mo*Mel.**), toma el relevo del piano en el estrato amónico con su mismo elemento motívico de **acorde en trémolo** (***ac*Trém.**), y del mismo modo, delicadamente en ***PP espressivo***, sostiene un acorde desde el c.25 que se prolongará hasta parte del Bloque siguiente (**B.2**), hasta el c.31. El acorde del vibráfono responde también libremente a un agregado armónico atonal, que precisamente resulta ser la inversión del anterior acorde del piano, coincidiendo en la clasificación de su forma primaria *Set Class* [0, 1, 3, 6]:

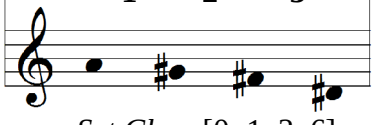
Acorde:

Set Class [0, 1, 3, 6]

Véase la relación constructiva entre ambas armonías:

Set Class [0, 1, 3, 6]

Piano ***ac*Trém.**, c.19-23: =Original.

Interválica: **1 2 3**

Vibráfono ***ac*Trém.**, c.25-31:  =Inversión.

Set Class [0, 1, 3, 6]

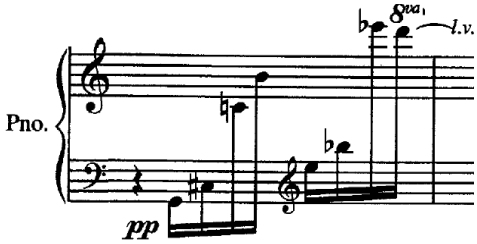
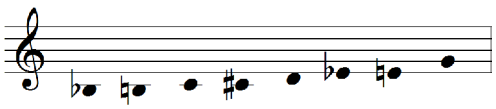
-Bloque 2 (**B.2**) - c.26-34^{2º}:

El Bloque da inicio coincidiendo con la nota final del consecuente del clarinete (***mo*Mel.**) y sobre el ***ac*Trém.** iniciado en el vibráfono en el final del Bloque anterior, lo que confiere una continuidad de único trazo al discurso musical.

El presente Bloque se construye en dos estratos superpuestos: el estrato melódico, de corte tonal, y el armónico, de corte atonal.

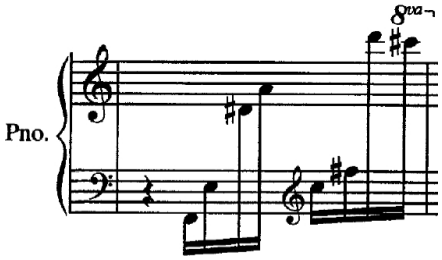
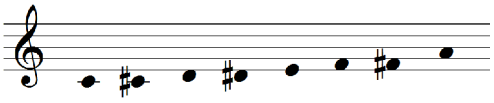
El estrato armónico es el primero en hacer aparición, dando inicio al Bloque con el **motivo arpegiado** (***mo*Arp.**), expuesto por el piano en dos diferentes ocasiones, en el primer compás (c.26) y en el c.28. En estos compases se despliegan acordes arpegiados que responden libremente a agregados armónicos atonales en los que se conjugan interválicas diversas con fuerte presencia del tritono (6) y del semitono/cromatismo (1, 11). Estas armonías parecen aparentemente distintas, pero su clasificación en la categoría de grupos de la *Pitch-Set Class Theory* muestra que son exactamente la misma, con una forma primaria *Set Class* [0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9], solo que se presentan en órdenes y disposiciones diferentes:

-(***mo*Arp.**, piano, c.26):

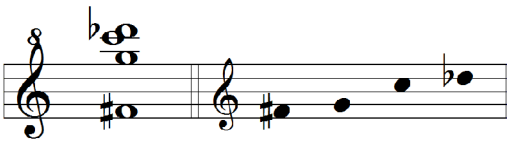


Interválica: **6 11 11 5 6 5 11** *Set Class* [0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9]

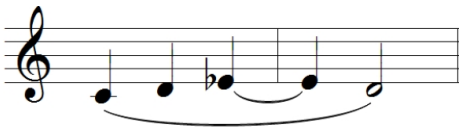
El segundo ***mo*Arp.** responde en su clasificación de *Set Class* exactamente a un tono superior respecto al anterior:

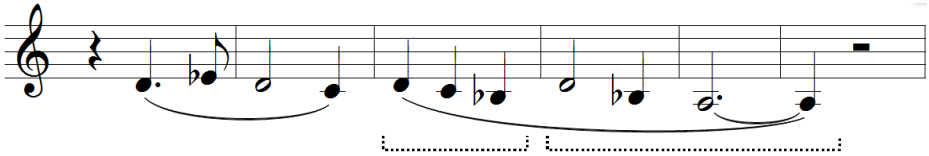
-(***mo*Arp.**, piano, c.28):

Interválica: **11 11 6 3 6 8 11** *Set Class* [0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9]

Tras estos dos ***mo*Arp.** el piano, protagonista del estrato armónico, retorna al elemento motívico del **acorde en trémolo** (***ac*Trém.**), exponiéndolo como en el inicio de la presente Fase (**F.3**), con sonoridad aguda y sutil en ***una corda***, sostenido en ***PPP*** durante cinco compases (c.31-35) prolongándose hasta el inicio del siguiente Bloque 3. La armonía desplegada en este motivo de nuevo responde a un agregado armónico atonal libre en el que se conjuga una interválica diversa con destacada presencia del tritono y del semitono/cromatismo, y cuya clasificación en la categoría de grupos de la *Pitch-Set Class Theory* da una forma primaria *Set Class* [0, 1, 6, 7]:

Acorde:

Set Class [0, 1, 6, 7]

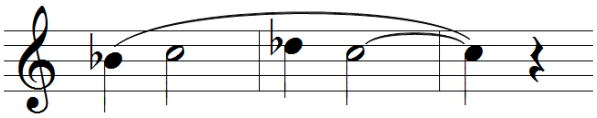
Y por otro lado, el estrato melódico. Sustentado por el clarinete, su línea melódica está basada en el desarrollo del ***mo*Mel.**, del cual supone una extensión temática construida guardando su naturaleza e inspirada en su interválica y giros melódicos característicos, y manteniéndose fielmente al centro tonal principal de Fa y a su tonalidad de Fa menor. Esta extensión se divide en dos segmentos:

-(1º segmento: extensión de ***mo*Mel.**, cl., c.27-28):

-(2º segmento: extensión de ***mo*Mel.**, cl., c.29-34):



Inspirado en ***mo*Mel.**: 4 5 6/3 4 3 2

Y en el mismo estrato melódico, el vibráfono solapado al 2º segmento del clarinete reexpone en estilo imitativo el 1º segmento algo mutado rítmicamente en el c.32-34:

-(Imitación mutada del 1º segmento, vibr., c.32-34):

Ambas líneas melódicas, clarinete y vibráfono, confluyen reposadamente coincidiendo con el final del presente Bloque, en los c.33-34, constituyendo armónicamente una díada Do-Sol, que en el contexto de Fa menor corresponde a una *Semicadencia Auténtica* V, aunque sin sensible (Mi).

-Bloque 3 (**B.3**) - c.34^{3º}-44:

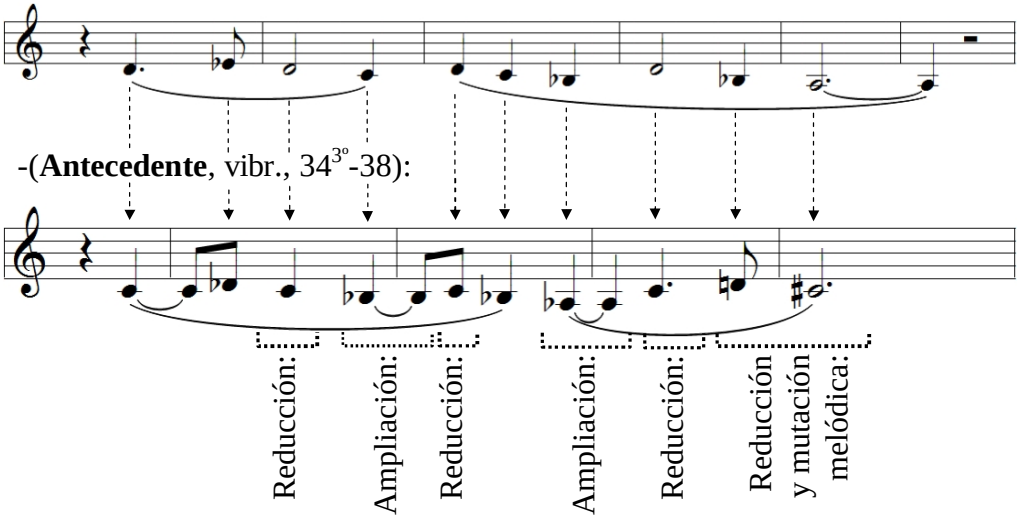
El Bloque da inicio sobre el ***ac*Trém.** iniciado en el piano a finales del Bloque anterior, lo que ayuda a establecer la continuidad del discurso musical entre Bloques.

Al igual que los anteriores, el presente Bloque se construye en dos estratos superpuestos: el estrato melódico, de corte tonal, y el armónico, de corte atonal, prácticamente ajenos el uno al otro.

El estrato melódico-contrapuntístico abre el Bloque sustentado por el vibráfono y el clarinete, llevando a cabo un canon (c.34^{3º}-40) de características muy similares al del Bloque 1, entre vibráfono y clarinete, y sobre una melodía derivada del ***mo*Mel.**:

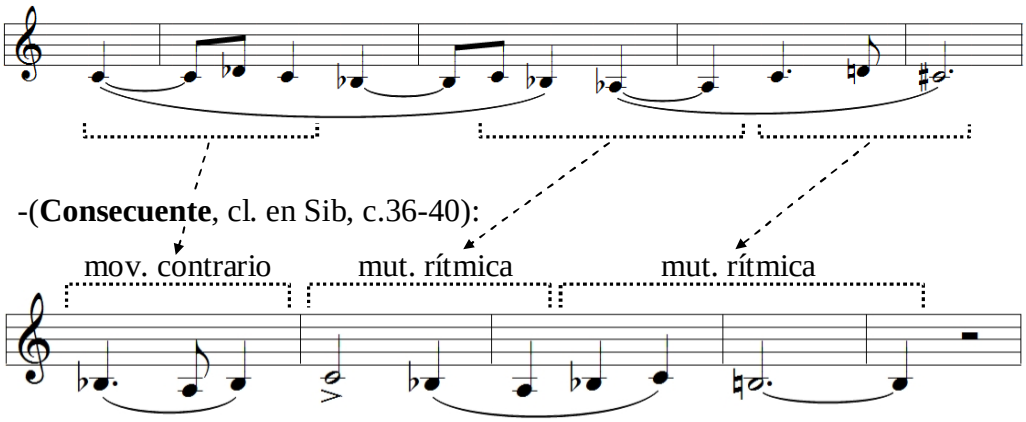
– **Antecedente** (c.34^{3º}-38): Vibráfono. Su constitución melódica está basada en el 2º fragmento de la extensión del ***mo*Mel.**, desarrollado por el clarinete en el Bloque anterior (**B.2**, cl., c.29-34^{1º}), presentando ahora alguna mutación rítmica, principalmente en forma de valores ampliados y reducidos, del mismo modo que alguna mutación melódica, en sus dos últimas notas, pero sin dejar de ser reconocible:

*-(2º segmento: extensión de **mo*Mel.*, cl., c.29-34):*



– **Consecuente** (c.36-40): Clarinete. Se produce a cuatro tiempos del antecedente y a intervalo de 3ª Mayor inferior. El consecuente responde con libertad al antecedente, presentando diversas mutaciones rítmicas y melódicas, reduciendo su reconocibilidad a la mera intuición. Compárese con el Antecedente:

*-(**Antecedente**, vibr., 34º-38):*

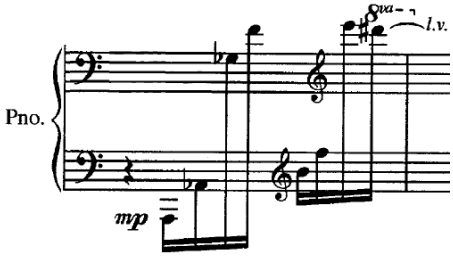
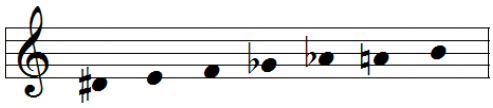


Y por otro lado, el estrato armónico es desarrollado, superpuesto –prácticamente ajeno– al estrato melódico, por el piano y por el vibráfono una vez finalizada su intervención en el canon del estrato melódico-armónico.

El piano, del mismo modo y con el mismo aspecto que en el inicio del anterior **B.2**, expone en ***mp*** el **motivo arpegiado** (***mo*Arp.**) en dos diferentes ocasiones, en el c.37 y en el c.40. En estos compases se despliegan acordes arpegiados que

responden libremente a agregados armónicos atonales en los que se conjugan interválicas diversas con fuerte presencia del tritono (6) y del semitono/cromatismo (1, 11):

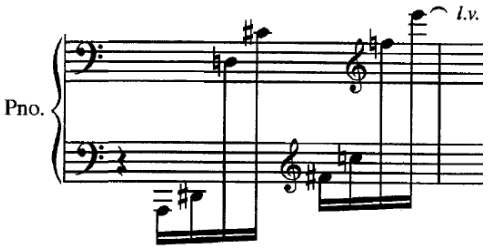
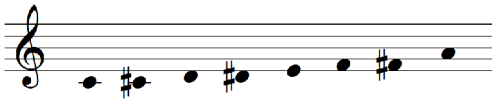
-(***mo*Arp.**, piano, c.37):



Interválica: **11 10 11 6 6 11 11** *Set Class* [0, 1, 2, 3, 5, 6, 8]

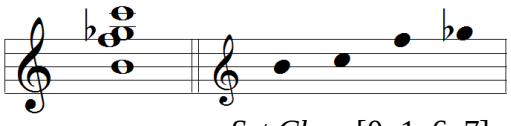
El segundo ***mo*Arp.** tiene un *Set Class* diferente al anterior, pero exactamente igual al empleado en las exposiciones del ***mo*Arp.** en el Bloque anterior (**B.2**), y además en la misma altura que el del pasado c.28, aunque en diferente disposición:

-(***mo*Arp.**, piano, c.40):



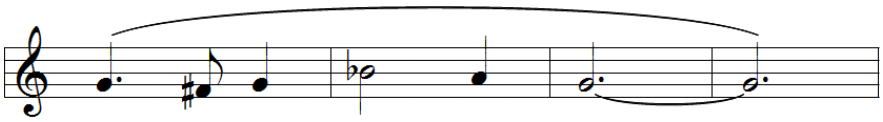
Interválica: **6 11 11 5 6 5 11** *Set Class* [0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9]

Y el vibráfono, tras completar su intervención en el canon del estrato melódico-armónico, se traslada al estrato armónico a partir del c.39 con un **acorde en trémolo** (***ac*Trém.**) sostenido hasta el final de presente Bloque (c.44). La armonía desplegada en este motivo responde a un agregado armónico atonal libre en el que se conjuga una interválica con destacada presencia del tritono y del semitono/cromatismo, y cuya clasificación como *Set Class* [0, 1, 6, 7] coincide exactamente con el pasado ***ac*Trém.** presentado por el piano entre los c.31-35, aunque en otra altura distinta:

Acorde:

Set Class [0, 1, 6, 7]

El presente Bloque –y la **F.3**– finaliza con el protagonismo del clarinete en el estrato melódico, que, sobre el ***ac*Trém.** del vibráfono, expone (c.42-44) una melodía inspirada en las características rítmico-melódicas del ***mo*Mel.**, más concretamente en el pasado **Consecuente** del propio clarinete (c.36-40), con un marcado corte tonal, en **Fa menor**, y terminando sobre un claro reposo cadencial conclusivo en el Fa, Tónica y centro tonal principal de la obra:

-(cl., c.42-45):

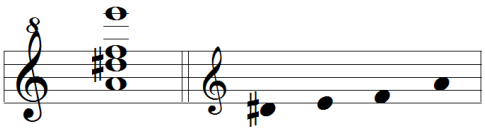


Fa menor: I **I**_____

–Fase 4 (**F.4**) - c.45-55:

La segunda Fase del **T.2** –dedicado a exponer y desarrollar el ***GT*A.**– se encarga de dar cierre al Tramo en formas de *codetta* una vez cumplido su cometido.

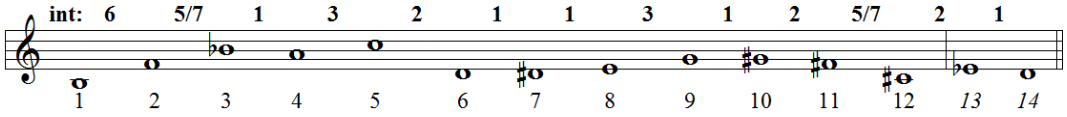
La Fase 4 da inicio con el ***ac*Trém.** del piano en ***PPP una corda***, sostenido, como en las ocasiones anteriores, durante cinco compases, entre los compases c.45-49. Como viene siendo tónica, la armonía desplegada en este motivo responde a un agregado armónico atonal libre con destacada presencia del tritono y del semitono/cromatismo, clasificado como *Set Class* [0, 1, 2, 6], ligeramente diferente, pero de características muy similares a los anteriores ***ac*Trém.**:

Acorde:

Set Class [0, 1, 2, 6]

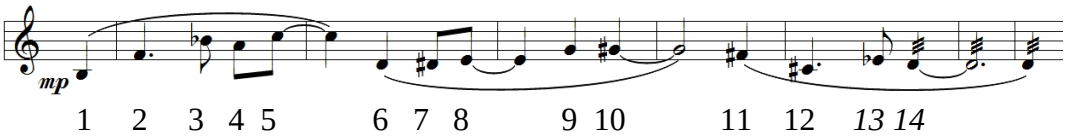
Sobre este estrato armónico del piano, vibráfono y clarinete llevan a cabo un contrapunto en el estrato melódico:

El vibráfono lleva a cabo (c.45[3º]-52[1º]) una exposición en la altura de Si de la ***s*MS.5[O](1-14)**, serie dodecafónica del Marqués de Sade proveniente de la auto-cita de ***Les Fúries i Final*** ([2004]) [*H.O.* nº 83].

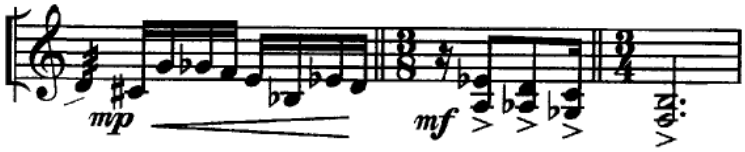
-(***s*MS.5[O](1-14)**):



-(vibr., c.45[3º]-52[1º]):



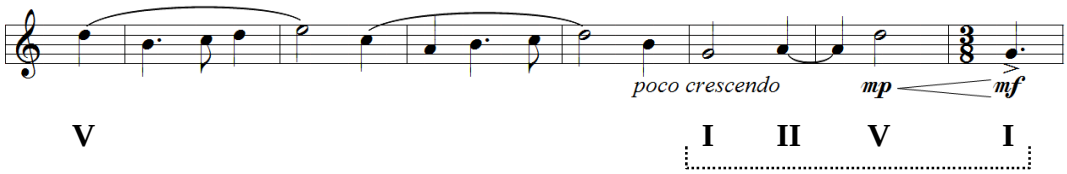
Finalizada la ***s*MS.** el vibráfono sigue extendiendo con libertad su línea melódica con una *codetta* (c.52[2º]-54) basada muy marcadamente en el uso del tritono (6) y del semitono/cromatismo (1), utilizados tanto melódica como armónicamente:

-(vibr., c.45[3º]-52[1º]):

Interválica: **1 6 1 1 1 6** *5* **1 1 1 1 1**

díadas de tritono

Y en contrapunto al vibráfono, un compás más tarde el clarinete inicia la exposición libremente de una melodía de marcada inspiración folklórica (c.46[3º]-53), con un muy evidente talante tonal en **Fa Mayor** –tonalidad homónima de la utilizada hasta ahora (Fa menor)–, construida fundamentalmente sobre los grados tonales de la tonalidad y con una *Cadencia Auténtica compuesta* final (I-II-V-I) que, pese al entorno atonal donde se desarrolla, deja una inequívoca sensación conclusiva.

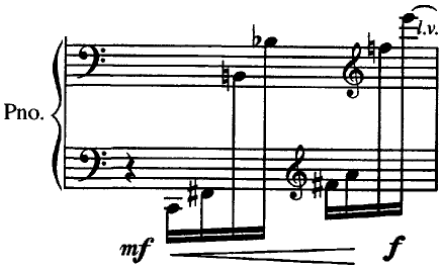
-(cl. en Sib, c.46[3º]-53):

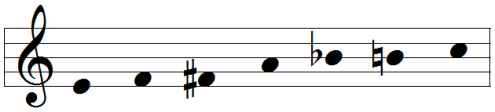
Fa Mayor

Cadencia Auténtica compuesta

Esta melodía tonal contrasta con la serie dodecafónica ***s*MS.** del vibráfono y con la armonía atonal del ***ac*Trém.** del piano, todo lo cual se desarrolla simultáneamente en estratos superpuestos entre los compases 45-54.

Y finalmente, la Fase 4 y el **T.2** cierran con la exposición en ***mf* < *f*** del ***mo*Arp.** en el piano (c.54), con el mismo aspecto que en las exposiciones anteriores. El arpegiado responde a un agregado armónico atonal en el que se conjugan interválicas diversas:

-(***mo*Arp.**, piano, c.54):



Interválica: **6 5 11 8 3 8 11**

Set Class [0, 1, 2, 3, 6, 7, 8]

Esta armonía se deja libremente resonar en el c.55 vacío, lo que ayuda a articular la estructura separando auditivamente el final del **T.2** del principio del Tramo 3 siguiente.

La amalgama durante todo el **T.2** de todos estos elementos pertenecientes al ***GT*A.**, por un lado el tonal ***mo*Mel.** como protagonista del estrato melódico, y por otro lado los atonales ***ac*Trém.**, ***mo*Arp.** y ***s*MS.** como protagonistas del estrato armónico y contrapuntístico, da como resultado una percepción heterogénea, en la que, dada su carga emocional y efecto cautivador de la atención, se impone la tonalidad, aunque insistentemente enturbiada por los elementos ajenos, en una atmósfera global de pathos melancólico –por el tono menor– y algo turbada.

• Tramo 3 (**T.3**) - c.56-76:

El segundo Tramo de la Sección 2 tiene el cometido de presentar y exponer el Grupo temático principal **B** (***GT*B.**).

El Tramo está compuesto por dos Fases diferenciadas por su función: la primera (**F.5**) en forma de introducción, y la segunda (**F.6**) lleva a cabo la exposición de los elementos motívicos del ***GT*B.**.

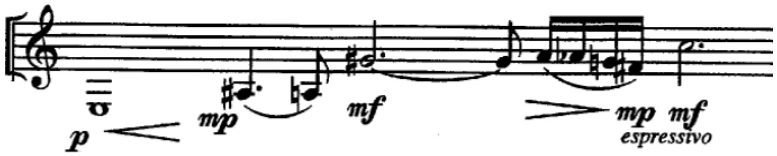
–Fase 5 (**F.5**) - c.56-59:

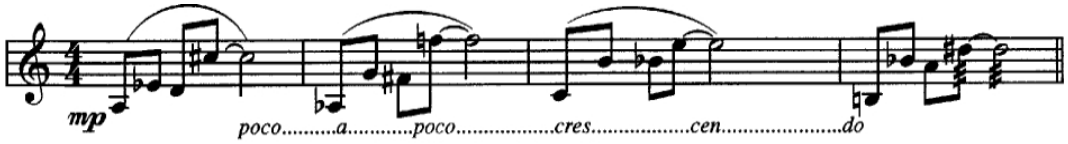
Auto-cita:

En el fondo de un beso dormido (1989) [*H.O.* nº 50]

La primera Fase del nuevo Tramo 3 desempeña la función de introducción, y para ello recurre temáticamente a los motivos vinculados con la misma Introducción de la propia obra, en la Sección 1. Esto es, al ***GT*INTR.** y a su motivo-tema melódico de la introducción (***mo*Intr.**).

Sin la presencia del clarinete, el vibráfono sustenta el estrato melódico, elaborado a partir de cuatro segmentaciones de cuatro notas consecutivas extraídas de las primeras nueve notas del ***mo*Intr.**, que son variadas transportando su altura original y adaptadas a un diseño rítmico uniforme. Véase el proceso:

-(9 primeras notas del ***mo*Intr.**. Cl. en Sib, c.1, **S.1** INTRODUCCIÓN):

Numeración: 1 2 3 4 5 6 7 8 9

-(Variación del ***mo*Intr.** en cuatro segmentos. Vibr., c.56-59):

Núm.: 1 2 3 4 | 5 6 7 8 | 6 7 8 9 | 6 7 8 9

a la 5ªJ↑ al semitono(↑) al tritono a $7^{\text{semitonos}}$(↓)

Y en el estrato armónico, acompañando al vibráfono, el piano se asienta en una única nota, Mib, que desarrolla en tres octavas con un ritmo basado en la aceleración progresiva escrita del gesto de trémolo hasta desembocar en un trémolo real ordinario.

El aspecto de ambos elementos musicales, reforzados por el gesto dinámico del *crescendo poco a poco* desde su inicio en ***P*** hasta desembocar en el ***ff*** del comienzo de la Fase siguiente (**F.6**), unido al hecho de que su material temático esté vinculado directamente con la misma Introducción de la obra (**S.1**), ayudan a imprimirle a este fragmento el talante de una breve Fase introductoria, encargada de abrir el **T.3** y de preparar la exposición de los nuevos materiales motívicos del Grupo temático principal **B** (***GT*B.**).

–Fase 6 (**F.6**) - c.60-76:

Auto-cita:

Poculum amoris [sinfónica] ([2001]) [*H.O.* nº 75]

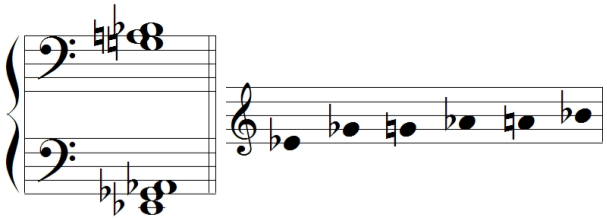
La Fase 6 está confiada a exponer los materiales motívico-temáticos del ***GT*B.**, con principal protagonismo del **motivo cromático** (***mo*Cro.**) y del **motivo homofónico coral** (***mo*Hfo.**), y acompañados además por la aparición puntual de motivos tomados prestados del ***GT*A.**, como el motivo arpegiado (***mo*Arp.**) y el acorde en trémolo (***ac*Trém.**), todos ellos de naturaleza atonal, sin dejar aquí resquicio a la tonalidad, lo cual establece un claro contraste con el Tramo anterior (**T.2**) consagrado al ***GT*A.** en el que destacaba la presencia tonal. A esto se le añade que a partir de la presente Fase se adopta para todo el discurso siguiente, compuesto por los Tramos **T.3** y **T.4** la pulsación de negra=104, aumentando considerablemente el tempo de ca.60 a 104, con el deseo de imprimir un carácter más dinámico y decidido al ***GT*B.**.
Esta Fase se divide a su vez en tres Bloques diferenciados por sus funciones expositivas (**B.4** y **B.5**) y su función de *codetta* (**B.6**).

-Bloque 4 (**B.4**) - c.60-64:

El presente Bloque tiene la función primordial de exponer concretamente el **motivo cromático** (***mo*Cro.**), uno de los motivos fundamentales del ***GT*B.**.

El **B.4** inicia con la resolución dinámica del trémolo en Mib del piano sobre un ***ff***, y armónicamente resuelve un compás más tarde (c.61) en un acorde atonal de interválica variada y con destacada presencia del semitono/cromatismo, cuya forma primaria *Set Class* es [0, 1, 2, 3, 4, 7].

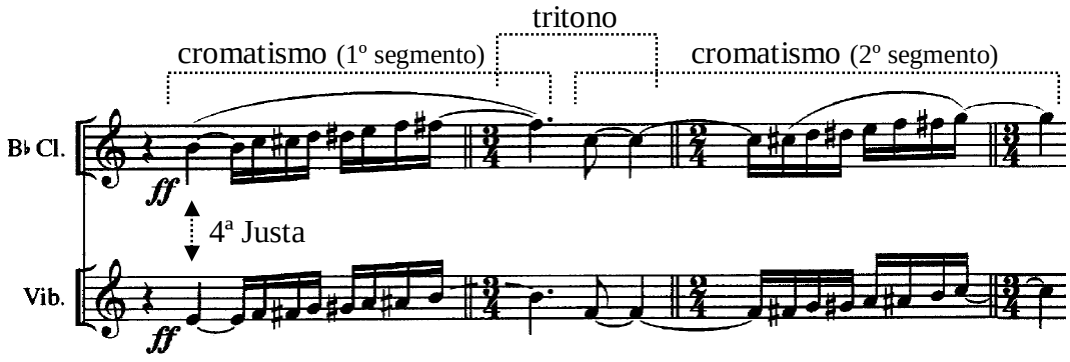
-(Piano, c.61-62):



Set Class [0, 1, 2, 3, 4, 7]

Tras el ataque en el piano de esta armonía y sobre su libre resonancia aparece por primera vez en la obra el **motivo cromático** (***mo*Cro.**), expuesto conjuntamente en ***ff*** por clarinete y vibráfono, en homofonía, en riguroso paralelo a intervalo de 4ª Justa, y estructurado en dos segmentos escalísticos cromáticos concatenados al tritono:

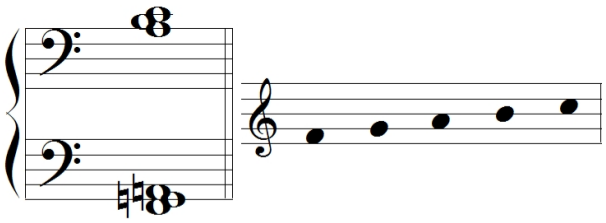
-(***mo*Cro.**, cl. y vibr. c.61-64):



Esta exposición del ***mo*Cro.** corresponde a una auto-cita literal extraída de los compases c.2-5 de ***Poculum amoris*** [sinfónica] ([2001]) [*H.O.* nº 75].

Coincidiendo con el 2º segmento del ***mo*Cro.**, en el c.63, el piano cambia de armonía, a un acorde atonal de características más diatónicas:

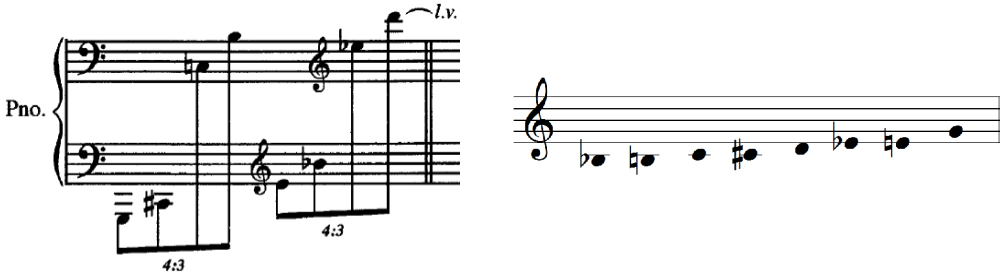
-(Piano, c.63):



Set Class [0, 1, 3, 5, 7]

Y coincidiendo con la finalización de la exposición del ***mo*Cro.** por parte de clarinete y vibráfono, el piano es el encargado de cerrar el Bloque en el c.64 con la exposición de un ***mo*Arp.** tomado prestado puntualmente del ***GT*A.**. Este se rememora ahora con un aspecto algo distinto rítmicamente, cambiando los valores de semicorchea por los de corchea de 4:3, pero interválica y armónicamente muy similares a las exposiciones anteriores en el **T.2**. El arpegiado responde a un agregado armónico atonal en el que se conjugan interválicas diversas con predominio del tritono (6) y del semitono/cromatismo (1, 11), y cuya clasificación en *Set Class* [0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9] revela que su categoría armónica es coincidente con otros ***mo*Arp.** anteriores (c.28 y c.40), e incluso idéntico al del c.26 en alturas e interválica, con la única diferencia de la rítmica ampliada y ahora una 8ª más grave que aquel, lo que denota cierta coherencia armónica en la construcción de este motivo:

-(***mo*Arp.**, piano, c.64):



Interválica: **6 11 11 5 6 5 11** *Set Class* [0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9]

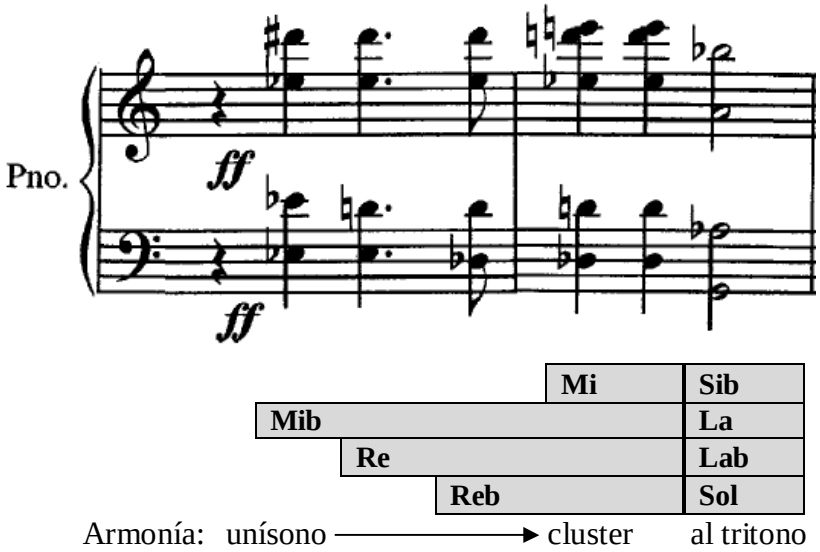
<u>-Bloque 5 (**B.5**) - c.65-71:</u>

El presente Bloque tiene la función primordial de exponer ahora concretamente el **motivo homofónico coral** (***mo*Hfo.**), otro de los motivos fundamentales del ***GT*B.**.

El **B.5** inicia con tres acordes en ***ff*** desplegados por el vibráfono y el clarinete, de un compás entero de duración cada uno, constituidos atonalmente con interválica variada en la que predominan la 3ª Mayor y menor. Estos tres acordes responden a la misma armonía en progresión descendente de semitono, cuya clasificación en *Set Class* es consecuentemente la misma: [0, 1, 2, 4, 7, 8], c.65 sobre Sol#, c.66 sobre Sol y c.67 sobre Fa#.

Coincidiendo con el tercero de los compases, el piano, que permanecía inmóvil en su resonancia anterior, da entrada en ***ff*** exponiendo por primera vez en la obra el **motivo homofónico coral** (***mo*Hfo.**). Este se despliega homofónicamente, y su propuesta armónica consiste en un cluster cromático que se va generando progresivamente en cada nota consecutiva del diseño rítmico-melódico desde un Mib unísono –nota precisamente protagonista en la introducción del **T.3**, en piano– hasta una cuatríada cromática (c.67-68^{2º}), y terminando con el salto directo a un último cluster al tritono del alcanzado (c.68^{3º}).

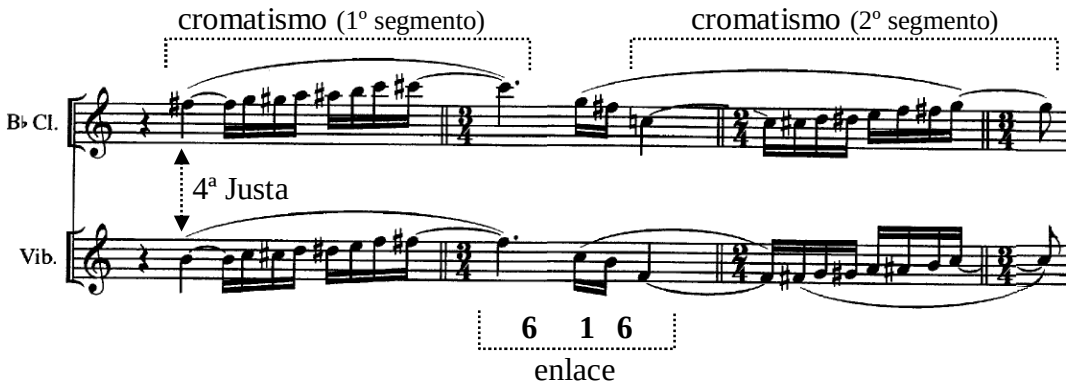
-(***mo*Hfo.**, piano, c.67-68):



En respuesta al ***mo*Hfo.** del piano, vibráfono y clarinete responden, solapándose con su final, con una nueva exposición del ***mo*Cro.** (c.68-71), con un aspecto muy similar a como lo hicieran en el Bloque anterior (**B.4**): homofónicamente, en riguroso paralelo a intervalo de 4ª Justa, y estructurado en dos segmentos

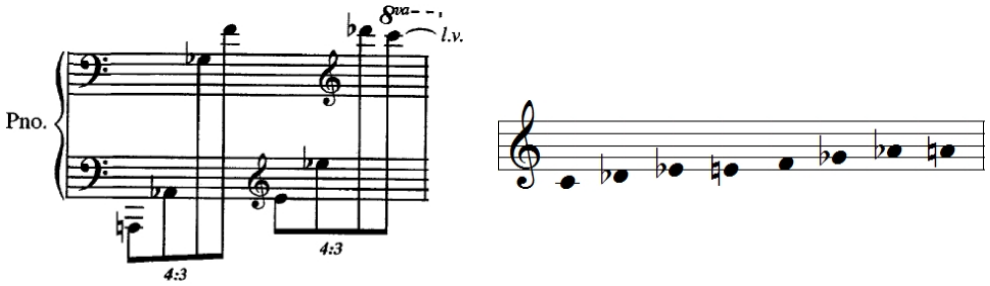
escalísticos cromáticos enlazados ahora mediante intervalos de tritono (6) y semitono/cromatismo (1):

-(***mo*Cro.**, cl. y vibr. c.68-71):



Justo en el punto de enlace entre segmentos (c.69), el piano despliega un nuevo ***mo*Arp.** con las mismas características que en el Bloque anterior (**B.4**). El arpegiado responde a un agregado armónico atonal con predominio del semitono/cromatismo (1, 11), y cuya clasificación en *Set Class* [0, 1, 3, 4, 5, 6, 8, 9] es novedosa respecto a los ***mo*Arp.** anteriores:

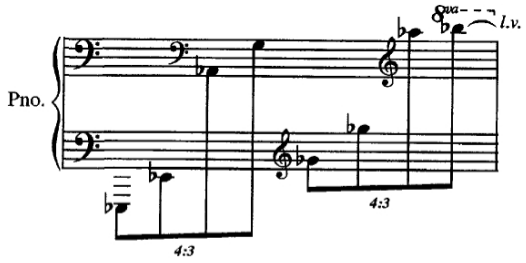
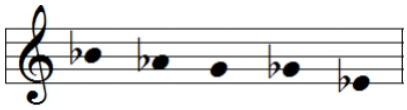
-(***mo*Arp.**, piano, c.69):



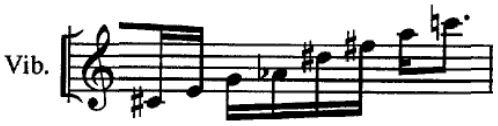
Interválica: **11 10 11 1 11 10 11** *Set Class* [0, 1, 3, 4, 5, 6, 8, 9]

El Bloque cierra, coincidiendo con el final de la exposición del ***mo*Cro.** por vibráfono y clarinete (c.71), con otro ***mo*Arp.** en el piano de similares características. El arpegiado responde a un agregado armónico atonal con interválica variada y novedosa respecto a los ***mo*Arp.** anteriores, dándose incluso intervalos de octava (12), y cuya clasificación en *Set Class* [0, 2, 3, 4, 9] es también inédita:

-(***mo*Arp.**, piano, c.71):



Interválica: **11 10 11 1 11 10 11** *Set Class* [0, 2, 3, 4, 9]

Coincidiendo con este cierre, el vibráfono despliega su ***mo*Arp.** particular –por primera vez un ***mo*Arp.** no en el piano–, con predominio de la interválica de 3ª menor (3), y cuya clasificación como *Set Class* es [0, 1, 2, 3, 5, 6, 8, 9]:

Interválica: **3 3 1 7 3 3 3**

También el clarinete da inicio en el último tiempo del Bloque (c.71^{3º}), anticipándose al inicio del Bloque siguiente (**B.6**), su reinterpretación particular del ***ac*Trém.** –dentro de sus posibilidades monódicas– en forma de rápido trémolo de 3ª menor entre Mib-Solb.

Gran parte del **B.5**, entre sus compases c.67-71, incluyendo la exposición en el piano del ***mo*Hfo.** y de los ***mo*Arp.**, y la exposición en el clarinete y vibráfono del ***mo*Cro.**, corresponde a una auto-cita literal extraída de los compases c.7-11 de ***Poculum amoris*** [sinfónica] ([2001]) [*H.O.* nº 75].

-Bloque 6 (**B.6**) - c.72-76:

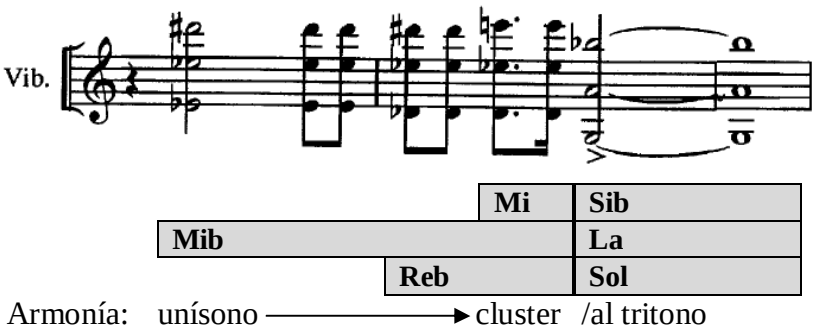
El presente Bloque desempeña la función de *codetta* del Tramo 3, dedicado a la exposición del ***GT*B.**, para lo cual se emplearán sus elementos motívicos fundamentales: el **motivo homofónico coral** (***mo*Hfo.**) y el **motivo cromático** (***mo*Cro.**).

El **B.6** inicia anticipadamente con el clarinete en el último tiempo del Bloque anterior (**B.5**, c.71^{3º}), donde inicia el desarrollo del ***ac*Trém.**, reinterpretado

monódicamente por el clarinete en forma de rápido trémolo. Este trémolo, que se extiende hasta el c.74, va evolucionando progresivamente aumentando su extensión interválica de la 3ª menor inicial entre Mib-Solb (c.71^{3º}), pasando por la 3ª Mayor Mib-Sol (c.72^{1º}), la 4ª Justa Mib-Lab (c.72^{3º}), hasta llegar al intervalo de tritono Mib-La (c.73^{1º}), y su transporte medio tono ascendente Mi-La# (c.72^{3º}-74) donde se estabiliza.

Por su parte, el vibráfono expone entre los c.72-74 el ***mo*Hfo.**, limitado a acordes tríadas (a 3 baquetas), con las mismas características fundamentales de la anterior exposición del piano (c.67-68): homofónicamente, consistente en un cluster que se va generando progresivamente desde un Mib unísono hasta una tríada cluster (c.72-73^{2º}), y terminando con el salto directo a un último cluster al tritono del alcanzado (c.73^{3º}).

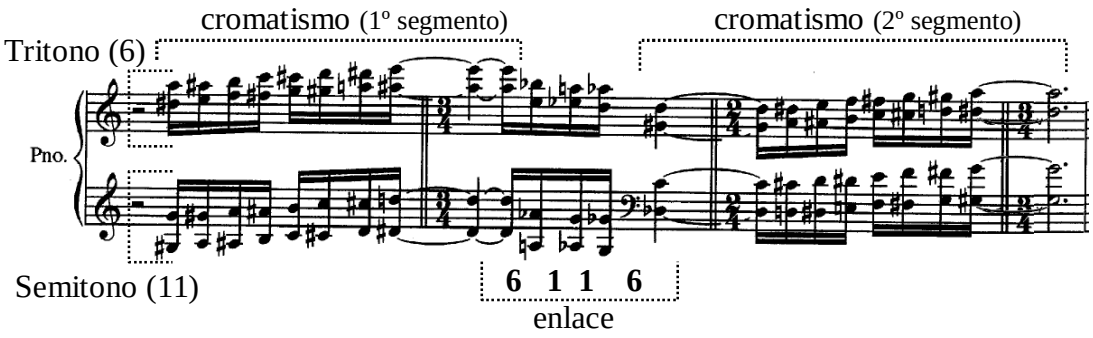
-(***mo*Hfo.**, vibráfono, c.72-74):



Posteriormente el vibráfono seguirá desarrollando cuatro díadas armónicas al tritono y melódicamente descendentes por grados conjuntos entre los c.75-77 (Mib-La, Re-Lab, Do-Solb, Si-Fa), resolviendo ya en el primer compás de la siguiente Fase 7 ya en el Tramo 4.

Y el piano por su parte expone entre los c.74-76 el ***mo*Cro.**, guardando fielmente el aspecto básico del motivo, en dos segmentos enlazados de escalas cromáticas ascendentes, y densificando el diseño mediante cuatro voces paralelas a intervalo de tritono entre las dos de la mano derecha, y a intervalo de 11 semitonos (semitono/cromatismo) entre las otras dos de la mano izquierda, lo que le otorga al motivo un aspecto más consistente y enérgico:

-(***mo*Cro.**, piano c.74-77):



• Tramo 4 (**T.4**) - c.77-94:

Una vez expuestos los Grupos Temáticos principales ***GT*A.** y ***GT*B.** en los dos primeros Tramos de la Sección 2 (**T.2** y **T.3**), el tercer Tramo de la **S.2** (**T.4**) tiene el cometido de desarrollar ambos Grupos Temáticos, empleando para ello materiales motívico-temáticos procedentes de ambos.

El Tramo está compuesto por dos Fases (**F.7** y **F.8**) que llevan a cabo dos episodios de desarrollo diferenciados.

Auto-citas:

Les Fúries i Final ([2004]) [*H.O.* nº 83]

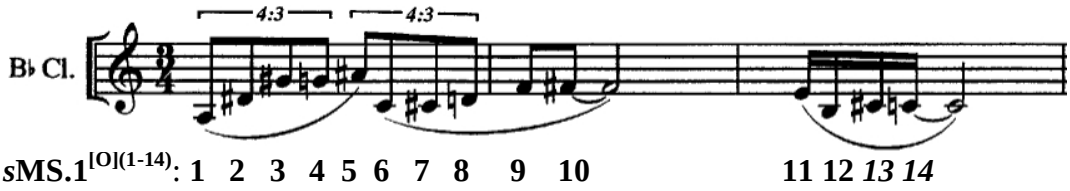
Poculum amoris [sinfónica] ([2001]) [*H.O.* nº 75]

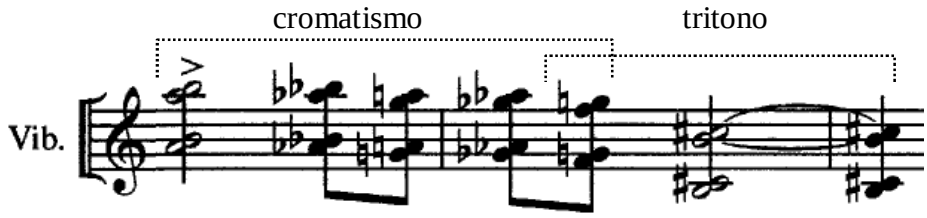
–Fase 7 (**F.7**) - c.77-82:

La Fase 7 lleva a cabo un primer episodio de desarrollo en donde se combinan elementos procedentes del ***GT*A.** como la ***s*MS.**, y del ***GT*B.** elementos como el ***mo*Hfo.** y el ***mo*Cro.**.

La Fase está basada en un contrapunto de motivos diversos que van entrando escalonadamente dándose el relevo, solapándose y superponiéndose en un discurso musical entramado de motivos que además, en ocasiones, se presentan variados, lo que confiere a la Fase una clara intención y aspecto de desarrollo temático.

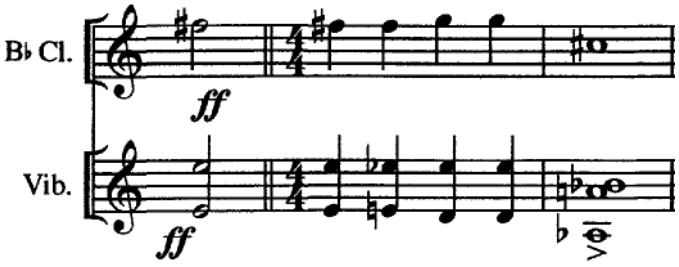
Abre el clarinete con la exposición de la ***s*MS.5**$^{[O](1\text{-}14)}$, serie dodecafónica del Marqués de Sade proveniente de la auto-cita de ***Les Fúries i Final*** ([2004]) [*H.O.* nº 83] y perteneciente al ***GT*A.**. Esta se presenta en su altura original de Sol y con una rítmica totalmente libre y diferente a su anterior aparición en el **T.2**:

-(***s*MS.**, cl. c.77-79):

Como contrapunto motívico, el vibráfono entra escalonadamente un compás más tarde (c.78) y superpone su intervención a la del clarinete. El vibráfono presenta un diseño inédito que por su aspecto responde a una variación amalgamada de los dos motivos fundamentales del ***GT*B.**. Del ***mo*Cro.** toma su cromatismo melódico, pero ahora lo invierte descendentemente, y del ***mo*Hfo.** se inspira en su aspecto rítmico, en su marcada verticalidad acordística homofónica y en el salto de tritono final. Armónicamente está basado en una 2ª Mayor, doblada a la octava:

-(***mo*Cro.** + ***mo*Hfo.**, vibr. c.78-80):

Siguiendo con el contrapunto motívico y las intervenciones escalonadas, la entrada del piano se produce en la última corcheas del tercer compás (c.79), solapándose al final de las intervenciones de clarinete y vibráfono. Su propuesta es una variación del ***mo*Cro.**, presentado reducidamente a un solo segmento de los dos habítales, y del que toma su cromatismo melódico ascendente, pero ahora lo realiza por aumentación, en valores de corchea. Armónicamente el motivo se densifica del mismo modo que ya hiciera el mismo piano entre los c.74-76 del **B.6**, mediante cuatro voces paralelas, pero invirtiendo sus manos, a intervalo de

tritono entre las dos de la mano izquierda, y a intervalo de 11 semitonos (semitono/cromatismo) entre las otras dos de la mano derecha.

La siguiente entrada del entramado contrapuntístico motívico se produce conjuntamente en clarimente y vibráfono (c.80^{2º}-82) con la exposición del ***mo*Hfo.**, que se presenta fiel a sus características originales: homofónicamente, y generando progresivamente un cluster desde un Mi unísono hasta una tríada cluster, y terminando con el salto directo a un último cluster al tritono del alcanzado (c.82).

-(***mo*Hfo.**, cl. y vibr., c.80^{2º}-82):

			Fa	**Si**
	Mi			**Sib**
		Mib		**La**
			Re	**Lab**

Armonía: unísono ⟶ cluster /al tritono

Y cierra el Bloque una última intervención del piano, coincidiendo con el final del clarinete y vibráfono (c.82), exponiendo el ***mo*Cro.** reducido a un solo segmento de los dos habítales, y armónicamente densificado en tres voces paralelas, a intervalo de 11 semitonos (semitono/cromatismo) entre las dos de la mano izquierda, y a una sola voz la derecha a un semitono por encima de estas.

–Fase 8 (**F.8**) - c.83-94:

La Fase 8 lleva a cabo un segundo episodio de desarrollo en donde se combinan elementos procedentes del ***GT*A.** como el ***ac*Trém.** y la ***s*MS.**, y del ***GT*B.** el ***mo*Hfo.**.

La Fase está basada en un entramado contrapuntístico de motivos diversos, más complejo que el de la Fase anterior, en el que van entrando escalonadamente,

solapándose y superponiéndose en un discurso musical intrincado de motivos, en un claro desarrollo temático. Las siguientes entradas del entramado contrapuntístico motívico son:

-c.83-85: El vibráfono lleva a cabo una exposición en ***ff*** del ***mo*Hfo.** fiel a sus características originales: homofónicamente a tres voces y generando progresivamente un cluster desde un Mi unísono hasta una tríada cluster (Re-Mi-Fa), y terminando con el salto directo a un cluster al tritono del alcanzado (Lab-La-Si). A esto le sigue una especie de *codetta* (c.85$^{3º\text{-}4º}$) en la que el cluster final es evolucionado cromáticamente descendente en cuatro corcheas.

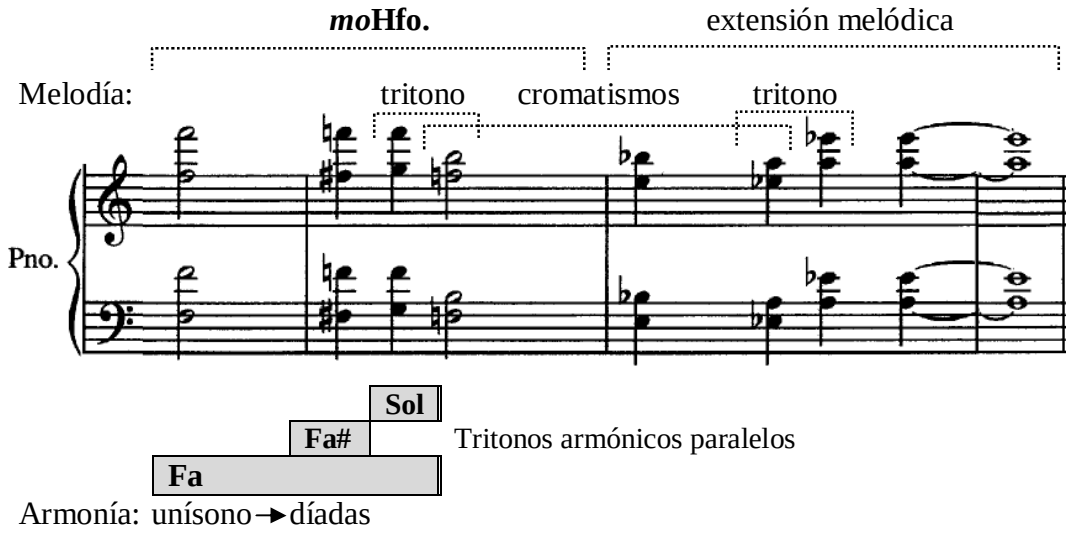
-c.84-86^{2º}: El piano presenta en ***ff*** otra exposición del ***mo*Hfo.** fiel a sus características originales: homofónicamente a cuatro voces y generando progresivamente un cluster desde un Re unísono hasta un cluster cromático (Do-Rb-Re-Mib), pero sin realizar el característico salto final de tritono.

-c.85-86^{2º}: El clarinete, llegando ya hasta el final de la Fase, realiza en ***f*** una exposición literal –salvo algún compás de silencio suprimido– de la parte del Marqués de Sade correspondiente al fragmento de ***Les Fúries i Final*** ([2004]) [*H.O.* nº 83] comprendido entre sus compases 9 a 17. Esta auto-cita literal incluye completa la ***s*MS.1$^{[O](1\text{-}14)}$** en su altura original de Sol y el resto no dodecafónico-serial de la intervención inicial del Marqués de Sade. El final *diminuendo* a ***mp*** de su intervención, ya en los últimos compases de la Fase, contribuye a la difuminación final para cerrar la Sección 2.

-c.86-88: El vibráfono lleva a cabo un desarrollo del ***ac*Trém.**, reinterpretado monódicamente en forma de rápido trémolo entre solo dos notas. Este trémolo evoluciona a través de diversas díadas armónicas con destacada presencia del tritono y del semitono/cromatismo: tritono Fa-Si (c.86^{1º}), semitono Mi-Re# (c.86^{3º}), 7ª menor/tono Fa#-Sol# (c.87^{1º}), y semitono La-La# (c.87^{3º}). A esto le sigue una especie de *codetta* melódica libre (c.88).

-c.86[2º]-89: El piano presenta otra exposición del ***mo*Hfo.** fiel en lo esencial a sus características originales homofónica y armónicamente, pero ahora desarrollado extendido melódicamente:

-(***mo*Hfo.**, piano, c.86[2º]-89):

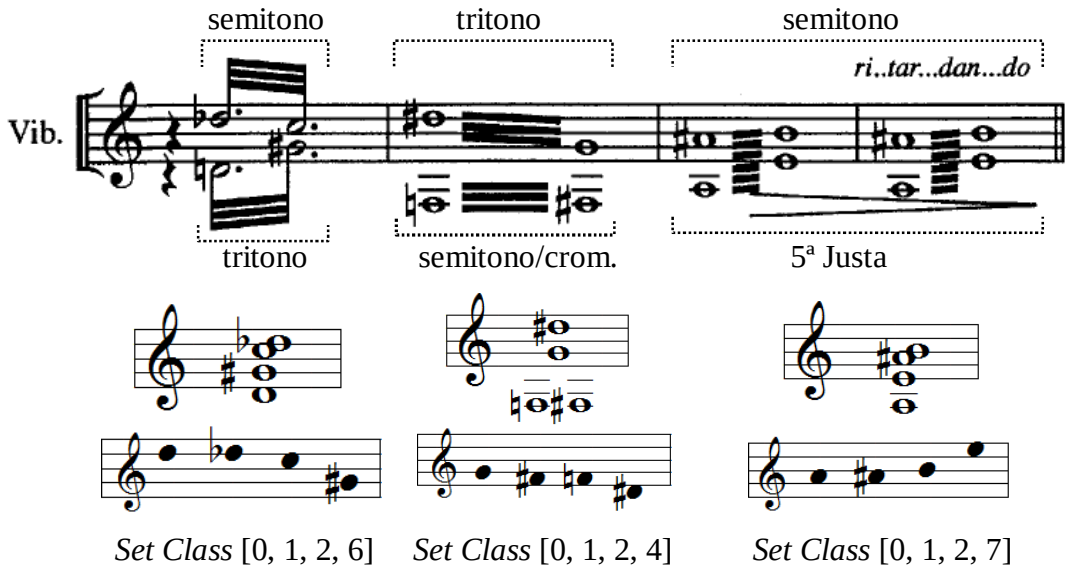


-c.89-90: El vibráfono lleva a cabo otra exposición del ***mo*Hfo.** fiel a sus características originales: homofónicamente a tres voces y generando progresivamente un cluster desde un Mib unísono hasta una tríada cluster (Reb-Re-Mi), pero sin terminar con el salto característico de tritono.

-c.90-93: El piano presenta otra exposición del ***mo*Hfo.** con características muy similares a la realizada anteriormente (c.86[2º]-89), de la que es una continuación en forma de desarrollo a modo de extensión melódica. Esta parte de un Fa unísono a cuatro voces para posteriormente adoptar el tritono armónico y desarrollarlo melódicamente en paralelo. El final de este diseño en *diminuendo* a ***mp***, ya en los últimos compases de la Fase, contribuye a la difuminación final para cerrar la Sección 2 en confluencia con el resto de instrumentos.

-c.90-93: El vibráfono lleva a cabo un desarrollo del ***ac*Trém.** a cuatro baquetas. Este trémolo evoluciona a través de tres armonías diferentes con destacada presencia del tritono y del semitono/cromatismo como elementos constructivos principales.

-(***ac*Trém.**, vibráfono, c.90-93):



La actual Fase 8, el **T.4** y la Sección 2 cierran suavemente difuminado con el *ritardando* y *diminuendo* del último acorde en trémolo del vibráfono, que coincide con el mismo gesto dinámico en clarinete y piano, lo que rompe el discurso ayudando a establecer el punto de articulación estructural entre las Secciones principales **S.2** y **S.3**.

➢ **Sección 3 (S.3)** - c.95-117:

La tercera Sección de la obra tiene la función de TRANSICIÓN entre las dos Secciones temáticas principales contrastantes, llevándonos desde al **S.2** protagonizada por los Grupos temáticos **A** y **B** (***GT*A.** y ***GT*B.**), hacia la próxima **S.4** protagonizada por el contrastante Grupo temático **C** (***GT*C.**). Esta Sección, de carácter facultativo y secundario, está compuesta por un solo Tramo (**T.5**).

• Tramo 5 (**T.5**) - c.95-117:

Esta Transición se construye temáticamente apoyado en el Grupo temático propio (***GT*TRNS.**), protagonizado por la **serie undecafónica** y el **fragmento** de la **celesta** (***s*Cel.**) procedente de una auto-cita de ***Poculum amoris*** [sinfónica] ([2001]) [*H.O.* nº 75]. Además, constituyéndose en lo que se establece clásicamente como una transición temática, se recurrirá a la utilización de otros elementos motívicos

procedentes de los Grupos temáticos precedentes: del ***GT*A.** se toma el motivo arpegiado (***mo*Arp.**) y el acorde en trémolo (***ac*Trém.**); del ***GT*B.** se toma el motivo homofónico coral (***mo*Hfo.**); e incluso de la Introducción (***GT*INTR.**), de la que se toma su motivo-tema melódico ***mo*Intr.**.

Auto-citas:

Poculum amoris [sinfónica] ([2001]) [*H.O.* nº 75]

En el fondo de un beso dormido (1989) [*H.O.* nº 50]

El Tramo está a su vez compuesto por dos Fases (**F.9** y **F.10**) que suponen dos episodios transitivos distintos, diferenciados por el material motívico empleado en su discurso.

–Fase 9 (**F.9**) - c.95-109:

La primera Fase de la Sección 3 Transición enmarca el primer episodio transitivo.

La Fase da inicio cambiando el tempo del discurso, bajándolo ostensiblemente de la previa **negra=104** a la actual **negra=44**, provocando un fuerte contraste energético y de intensidad en el nuevo discurso, que también adopta dinámicas mucho más suaves, lo que favorece una atmósfera más relajada y contemplativa que ayuda a discriminarlo con mucha facilidad auditivamente de la anterior Sección y facilita la llevada a cabo de su nueva función transitiva.

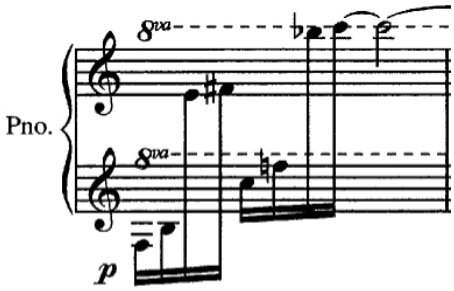
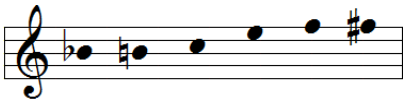
A su vez, esta Fase se divide en dos Bloques (**B.7** y **B.8**) diferenciados por el uso de los diferentes materiales motívicos.

-Bloque 7 (**B.7**) - c.95-100^{2º}:

El Bloque se construye, sin la participación del clarinete, en dos estratos: uno armónico en el piano y otro melódico en el vibráfono.

El estrato armónico da arranque al Bloque, con la presentación en dinámica ***P*** por parte del piano del ***mo*Arp.**, desplegado con un aspecto y características muy

similares a como se presentara en el **T.2** (Exposición del ***GT*A.**), aunque ahora en una tesitura contra-aguda inédita en su diseño que favorece la nueva atmósfera calmada e ingrávida de la Transición. El arpegiado responde a un agregado armónico atonal constituido por interválica diversa, y cuya clasificación en *Set Class* [0, 1, 2, 6, 7, 8]:

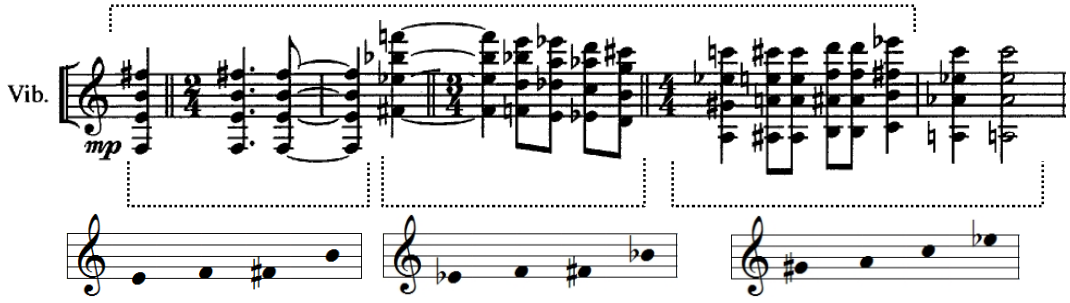
-(***mo*Arp.**, piano, c.95):



Interválica: **6 5 2 6 5 5 2** *Set Class* [0, 1, 2, 6, 7, 8]

Tras este diseño que sirve de apertura, el piano despliega un ***ac*Trém.** que se sostiene en P entre los compases 97-99, y cuya constitución armónica está basada en un intervalo de tritono en el trémolo de la mano derecha (La-Mib), y un intervalo de 11 semitonos (semitono/cromatismo) en el trémolo de la mano izquierda (Si-Sib), dando como resultado una armonía atonal de clasificación como *Set Class* [0, 1, 2, 6], habitual para este motivo y que podemos encontrar también en momentos anteriores, p.ej.: c.45-49, c.90.

Y sobre este ***ac*Trém.** el vibráfono lleva a cabo la exposición en ***mp*** del ***mo*Hfo.**, que precisamente responde a la reproducción literal –trascrita adaptada al instrumento– del coro y las cuerdas de un fragmento completo de ***Poculum amoris*** ([2001]) [*H.O.* nº 75] comprendido entre sus compases 99 a 110. Este se construye melódicamente en base casi exclusiva al intervalo de semitono/cromatismo, y es densificado armónicamente a cuatro voces (cuatro baquetas) respondiendo a varias armonías distintas de talante atonal que evolucionan en paralelo a la melodía.

-(***mo*Hfo.**, vibráfono, c.95-100):

Desarrollo melódico a través del semitono/cromatismo

Set Class [0, 1, 2, 7] *Set Class* [0, 2, 3, 7] *Set Class* [0, 1, 4, 7]

Las armonías empleadas son totalmente novedosas a excepción del acorde *Set Class* [0, 1, 2, 7], ya aparecido anteriormente entre los compases 92-93.
Esta reproducción literal en forma de auto-cita se prolongará también durante todo el siguiente Bloque, hasta el c.108.

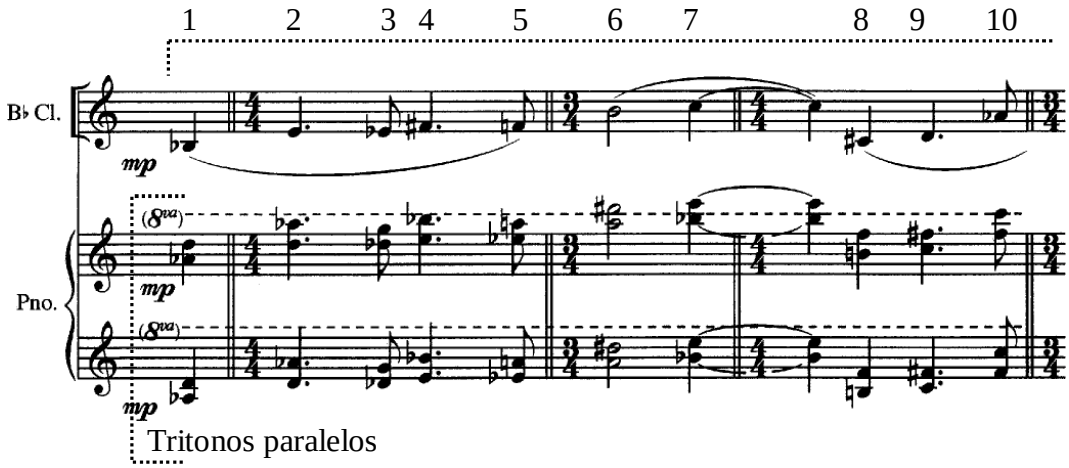
-Bloque 8 (**B.8**) - c.100^{3º}-109:

El Bloque se construye en dos estratos melódicos superpuestos: uno en el clarinete y el piano, y otro en el vibráfono.

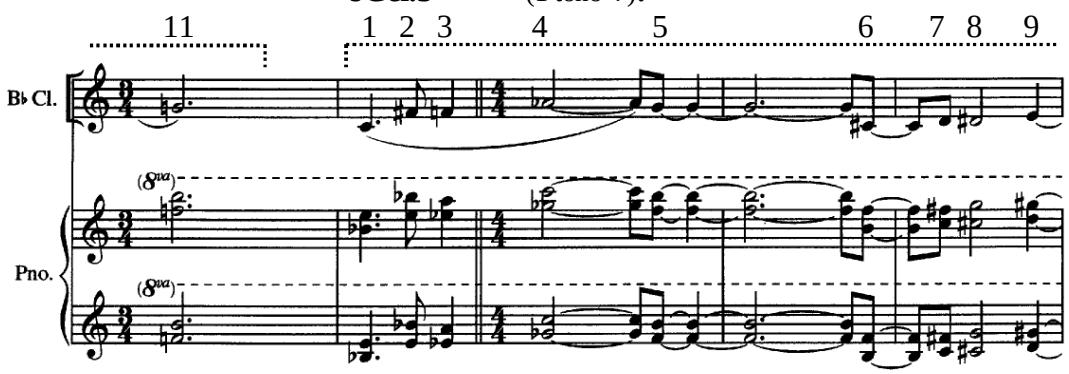
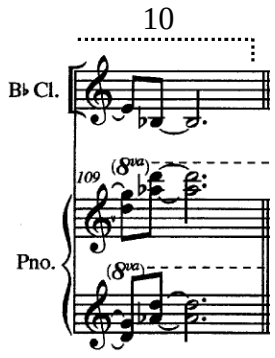
La incorporación del clarinete abre el Bloque, y homofónicamente con el piano llevan a cabo en ***mp*** una exposición literal de la parte de la celesta correspondiente a un fragmento de ***Poculum amoris*** ([2001]) [*H.O.* nº 75] comprendido entre sus compases 103 a 111. Esta auto-cita literal abarca completa la exposición de la ***s*Cel.1$^{[O](1\text{-}11)}$** en su altura original de Lab (100^{3º}-104), seguida de su reexposición incompleta ***s*Cel.3$^{[O](1\text{-}10)}$** sobre un tono más alto, en Sib. Ambas exposiciones seriales consecutivas se densifican armónicamente mediante la superposición paralela a la ***s*Cel.** de un intervalo de tritono superior que el piano despliega en dos octavas:

-(***s*Cel.1**$^{[O](1\text{-}11)}$ + ***s*Cel.3**$^{[O](1\text{-}10)}$, cl. y pn., c.100-109):

***s*Cel.1**$^{[O](1\text{-}11)}$**:**



Tritonos paralelos

***s*Cel.3**$^{[O](1\text{-}10)}$ (1 tono ↑)**:**

Y simultáneamente el vibráfono sigue con la exposición del ***mo*Hfo.** emprendida en el Bloque anterior y basada en la reproducción literal del fragmento de ***Poculum amoris*** ([2001]) [*H.O.* nº 75]. Del mismo modo, su construcción guarda las características anteriores y responde melódicamente casi en exclusiva al intervalo de semitono/cromatismo, y armónicamente su densificación responde a varios agregados acordísticos distintos de talante atonal que evolucionan en paralelo a la melodía. Las armonías por las que evoluciona su intervención son:

-c.100-101: *Set Class* [0, 1, 4, 7] que evoluciona cromáticamente descendente.

-c.102-105: *Set Class* [0, 1, 2, 7] que evoluciona cromáticamente ascendente.

-c.106: *Set Class* [0, 1, 4, 7] que evoluciona cromáticamente descendente.

-c.107-108: *Set Class* [0, 1, 6, 7] que queda estático.

–Fase 10 (**F.10**) - c.110-117:

La segunda Fase de la Sección 3 Transición enmarca el segundo episodio transitivo.

La Fase mantiene el carácter de la anterior, pero cambia el tempo subiéndolo del previo **negra=44** al actual **negra=60**.

Constructivamente se divide en dos estratos: uno armónico llevado a cabo por el piano y el vibráfono de manera independiente, configurando a su vez dos substratos armónicos distintos; y un estrato melódico llevado a cabo en solitario por el clarinete. La entrada de los diferentes instrumentos desempeñando sus estratos se realiza escalonadamente.

El piano es el encargado de iniciar el discurso con un estrato armónico basado en una exposición del ***ac*Trém.** que se extiende durante toda la Fase (c.110-117). Este motivo es desarrollado mediante un tratamiento basado en la interválica de tritono y de semitono/cromatismo que lo hace evolucionar progresivamente en el transcurso de los compases.

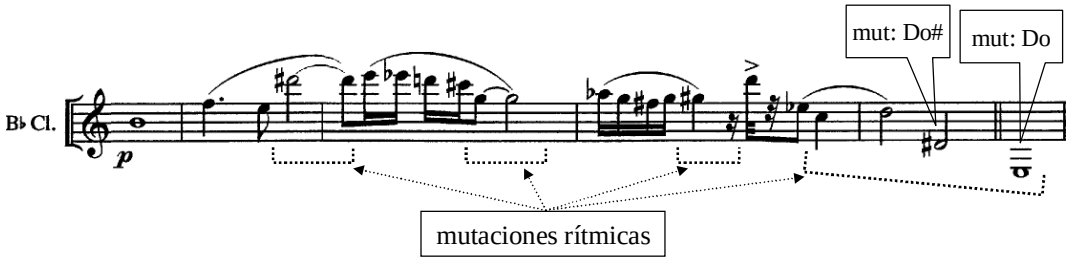
El desarrollo del ***ac*Trém.** consiste en que: mientras la mano izquierda sostiene permanentemente el trémolo de un tritono (Lab-Re) a modo de pedal, la mano derecha parte inicialmente una octava superior con el mismo tritono, pero en el transcurso de los compases la mano derecha va descendiendo cromáticamente de modo progresivo, manteniendo el trémolo y siempre de tritono (Lab-Re, Sol-Reb, Solb-Do, Fa-Si, Mi-Sib, Mib-La), lo que va provocando diferentes agregados armónicos sobre el trémolo pedal de la mano izquierda.

	c.110	c.111	c.112	c.113	c.114	c.115-117
m. der.	**Lab-Re**	**Sol-Reb**	**Solb-Do**	**Fa-Si**	**Mi-Sib**	**Mib-La**
m. izq.	**Lab-Re**					
Set Class	[0, 6]	[0, 1, 6, 7]	[0, 2, 6, 8]	[0, 3, 6, 9]	[0, 1, 4, 7]	[0, 1, 6, 7]

La siguiente entrada escalonada se produce en el vibráfono, también participando en el estrato armónico, desplegando su propia propuesta totalmente independiente y diferente a la del piano (c.111-117). El vibráfono expone una armonía basada en la dodecafonía, en la que presenta doce acordes cuatríadas que de tres en tres suman los doce sonidos, dando un total de cuatro grupos armónicos dodecafónicos que no responden a series dodecafónicas concretas.

Y la última entrada la protagoniza el clarinete en el estrato melódico (c.113-118) basando su intervención en el motivo-tema de la introducción (***mo*Intr.**), del que reexpone aquí en ***P*** su primera frase completa, correspondiente a la **F.1** de la **S.1**, aunque transportada una 5ª Justa ↑, ahora perfectamente compaseada, y con algunas mutaciones melódicas y rítmicas que no impiden su reconocimiento. Este se prolonga resolviendo sobre el primer compás del Tramo 6 siguiente:

-(***mo*Intr.** 1ª frase, cl., c.113-118):



➢ **Sección 4** (**S.4**) - c.118-153:

Tras la Sección de Transición (**S.3**), la cuarta Sección de la obra tiene la función de servir de CONTRASTE a la anterior Sección 2 (**S.2**) protagonizada por la exposición de los Grupos temáticos **A** y **B** (***GT*A.** y ***GT*B.**). Para ello se llevará a cabo la exposición del Grupo temático **C** (***GT*C.**) de carácter marcadamente contrastante con los anteriores.

Esta Sección está a su vez compuesta por dos Tramos (**T.6** y **T.7**) diferenciados por exponer materiales diferentes del ***GT*C.**.

• Tramo 6 (**T.6**) - c.118-141^{2º}:

El primer Tramo de la Sección 4 lleva a cabo la exposición de una primera parte de los elementos motívicos del Grupo temático principal **C** (***GT*C.**), concretamente los **acordes tonales** (***ac*Ton.**) generados en base a las diferentes tonalidades principales (Fa menor, Fa Mayor) o de 2º orden (La menor, Re menor), y por el **motivo-fragmento** de las **Furias 1** (***mo*Fur1.**) surgido de una auto-cita de *Les Fúries i Final*.

Auto-citas:

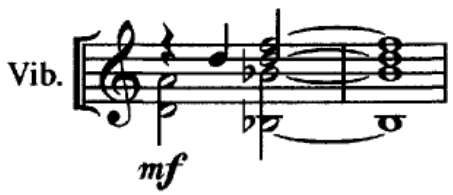
Les Fúries i Final ([2004]) [*H.O.* nº 83]

El Tramo está compuesto por dos Fases diferenciadas por su procedimiento compositivo: la primera (**F.11**) expositiva de los materiales señalados del ***GT*C.** en forma principal de contrapunto a tres voces, y la segunda (**F.12**) haciendo uso del contrapunto imitativo sobre los mismos materiales anteriores.

–Fase 11 (**F.11**) - c.118-131:

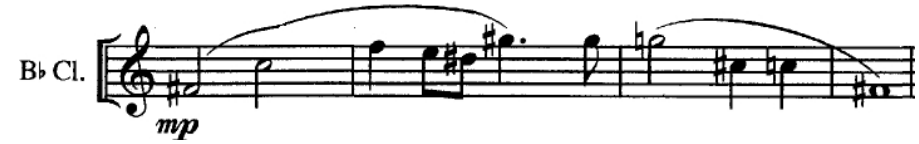
En la presente Fase se cambia el tempo del discurso, subiéndolo del previo **negra=60** al actual **negra=72**, que se mantendrá durante toda la Sección 4 hasta el c.153.

La Fase inicia con la exposición en el vibráfono por primera vez en la obra de **acordes tonales** (***ac*Ton.**), un elemento que sorprende en el contexto predominantemente atonal de la obra por lo explícito, lo súbito e inesperado de su presentación, que aparece como un paréntesis tonal en el discurso. Los acordes responden a un enlace de VI-IV de Fa Mayor, centro tonal principal de la obra:

-(***ac*Ton.**, vibráfono, c.118-119):

Fa Mayor: **VI** **IV**

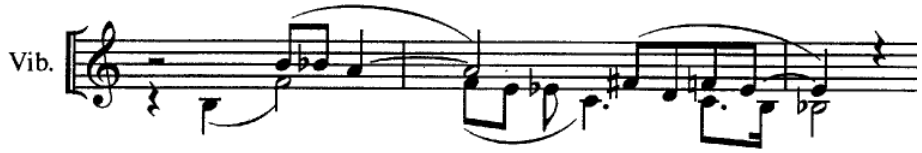
Tras el ***ac*Ton.** del vibráfono el clarinete inicia la primera voz del **motivo-fragmento** de las **Furias 1** (***mo*Fur1.**), en forma de contrapunto melódico a tres voces que ocupará toda la Fase. Las voces del contrapunto entran escalonadas, iniciando la segunda en el vibráfono en el c.122^{2º}, y la tercera en el mismo vibráfono en el c.125^{2º} en su parte inferior.

Las líneas melódicas del entramado contrapuntístico son atonales y de construcción libre, con destacada presencia interválica del tritono (6) –que abre todas las voces– y del semitono/cromatismo (1), y se conjugan intrincadamente en un discurso uniforme en el que domina la disonancia.

-(***mo*Fur1.**, cl., c.119-122. Inicio voz 1ª):

Interválica: **6 5 1 1 5 1 6 1 6**

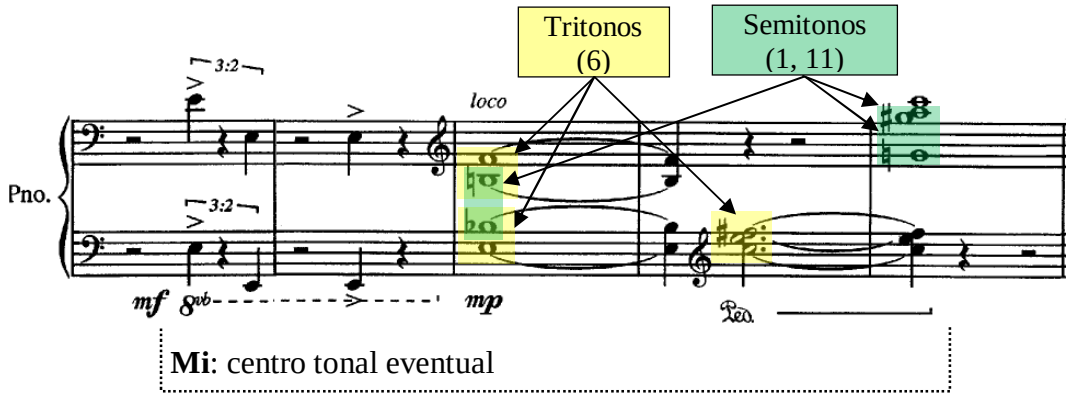
-(***mo*Fur1.**, vibr., c.122-124. Inicio voz 2ª):

Interválica: **6 1 1 1 6 1 1**

-(***mo*Fur1.**, vibr., c.125-127. Inicio voz 3ª (parte inferior)):

Interválica: **6 1 1 3 1 1**

Y del mismo modo el acompañamiento, desarrollado en el piano, responde a una construcción atonal libre con destacada presencia interválica del tritono (6) y del semitono/cromatismo (1, 11), que sin ser exclusivos se hacen muy evidentes en la formación de muchas de las armonías presentes. También se aprecia una focalización en los primeros compases hacia la nota Mi como centro tonal, pero no termina por imponerse.

-(***mo*Fur1.**, pn., c.119-123. Inicio acompañamiento):

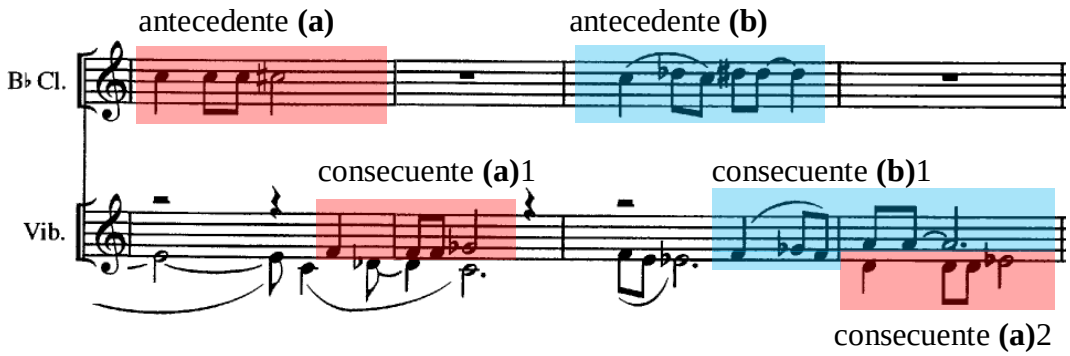


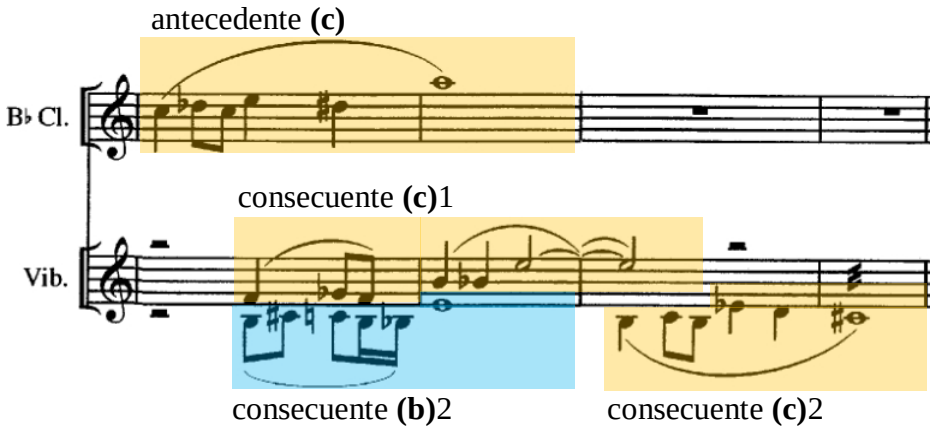
El contrapunto melódico y su acompañamiento en el piano responden a la reproducción literal –trascrita adaptada instrumentalmente– del coro de *Velles* y su acompañamiento de un fragmento completo de ***Les Fúries i Final*** ([2004]) [*H.O.* nº 83] comprendido entre sus compases 168 a 180.

–Fase 12 (**F.12**) - c.132-141^{2º}:

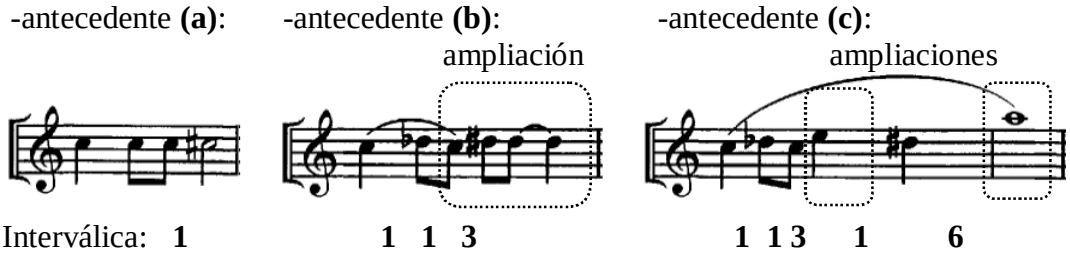
La Fase 12, aunque supone la continuación natural del trazo iniciado en la Fase previa, se distingue de la anterior por hacer uso ahora del contrapunto imitativo como procedimiento compositivo. Este se produce entre las tres voces contrapuntísticas del clarinete y las dos del vibráfono, y se lleva a cabo mediante la imitación de 3 breves diseños (**(a)**, **(b)** y **(c)**) entre las voces, escalonadas siempre en orden clarinete –presentando los antecedentes–, vibráfono voz aguda –consecuentes 1– y vibráfono voz grave –consecuentes 2–:

-(***mo*Fur1.**, cl. y vibr., **F.12**, c.132-139, contrapunto imitativo):



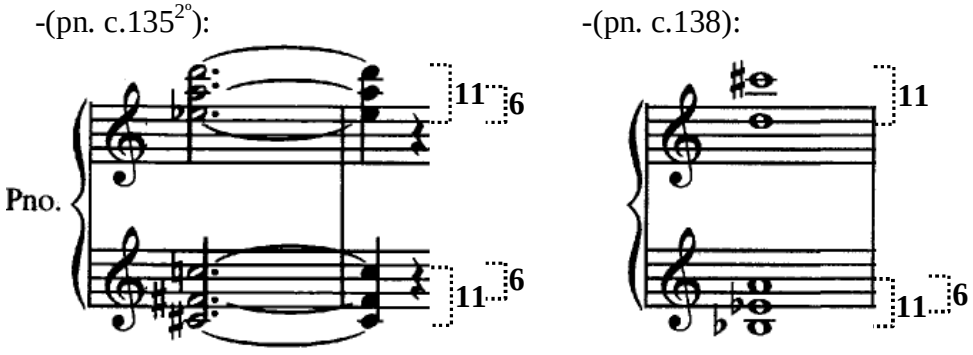


Los antecedentes **(a)**, **(b)** y **(c)** se constituyen en forma de sucesivas ampliaciones del primero **(a)**: **(b)** de **(a)**, y **(c)** de **(b)**. En su construcción destaca la interválica de semitono (1) y de tritono (6).



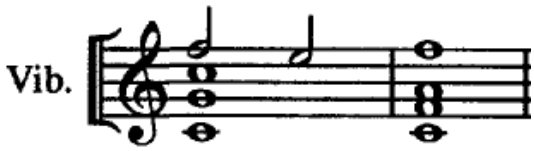
Y los consecuentes se producen en diferentes alturas y presentando algunas mutaciones rítmicas y melódicas.

El acompañamiento desarrollado en el piano responde igualmente a una construcción atonal libre con destacada presencia interválica del tritono (6) y del semitono/cromatismo (1, 11), que sin ser exclusivos se hacen muy evidentes en la formación de muchas de las armonías presentes:



El contrapunto melódico imitativo entre clarinete y vibráfono, y su acompañamiento en el piano, responden a la reproducción literal –trascrita adaptada instrumentalmente– del coro de *Velles* y su acompañamiento de un fragmento completo de ***Les Fúries i Final*** ([2004]) [*H.O.* nº 83] comprendido entre sus compases 181 a 188, continuación del fragmento auto-citado en la Fase 11 anterior.

Y finalmente, tras el contrapunto imitativo, la Fase 12 cierra con la súbita irrupción de un nuevo ***ac*Ton.** protagonizado por el vibráfono en solitario, en los c.140-141, en forma de repentino paréntesis explícitamente tonal en medio del discurso dominado por la atonalidad. Los acordes responden a un enlace de V^5_4+ – I^6_4 de Fa Mayor, que sirve para cerrar el actual Tramo 6 con una clara *Cadencia Auténtica imperfecta* sobre el centro tonal principal de la obra:

-(***ac*Ton.**, vibráfono, c.140-141):

Fa Mayor: $\mathbf{V^5_4}$ + $\mathbf{I^6_4}$

• Tramo 7 (**T.7**) - c.141^{3º}-153:

El segundo Tramo de la Sección 4 se distingue por llevar a cabo la exposición de los elementos motívicos restantes del Grupo temático principal **C** (***G*T C.**), concretamente el otro **motivo-fragmento** de las **Furias 2** (***mo*Fur2.**) surgido de otra auto-cita de *Les Fúries i Final*, y el **motivo-fragmento** de **Orgelmasse** (***mo*Org.**) procedente de la auto-cita de un fragmento de *Orgelmasse*, inédito hasta el momento en la obra.

Auto-citas:

Les Fúries i Final ([2004]) [*H.O.* nº 83]

Orgelmasse (2005) [*H.O.* nº 84]

El Tramo está compuesto por una sola Fases (**F.13**) en la que se exponen los nuevos materiales señalados del ***GT*C.**.

–Fase 13 (**F.13**) - c.141^{3º}-153:

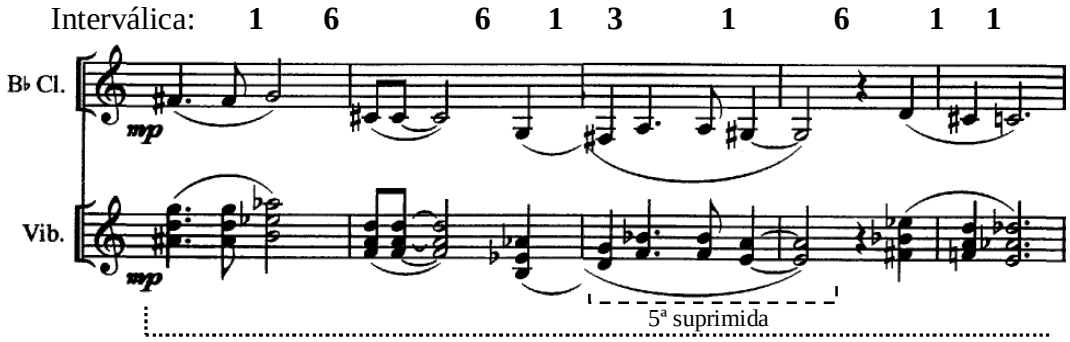
La Fase se construye en dos estratos superpuestos. Por un lado el clarinete y el vibráfono en un estrato melódico homofónico presentando el **motivo-fragmento** de **Orgelmasse** (***mo*Org.**), y en otro estrato armónico contrapuntístico el piano presentando el **motivo-fragmento** de las **Furias 2** (***mo*Fur2.**).

La exposición del ***mo*Org.** por parte del clarinete y del vibráfono está basada en una línea melódica conjunta en textura homofónica que se densifica armónicamente.

Por un lado, la línea se construye melódicamente con libertad y con destacada presencia del tritono (6) y del semitono/cromatismo (1) en la concatenación interválica, lo que la constituye atonalmente.

Y por otro lado, esta melodía se densifica armónicamente mediante un acorde clasificado tradicionalmente como de *7ª de sensible* VII$^{7}_{\flat5}$ (tríada disminuida con 7ª menor) aunque sin función tonal, o clasificada en *Set Class* como [0, 2, 5, 8]. Este acorde se desarrolla inmutable en paralelo a la melodía, guardando siempre sus características, exponiendo el clarinete como bajo la nota fundamental, y el vibráfono desplegando la armonía por encima, a tres voces cuando el acorde aparece completo, o a dos cuando aparece incompleto suprimiéndose la 5ª.

-(***mo*Org.**, cl. y vibr., c.142-146, inicio):

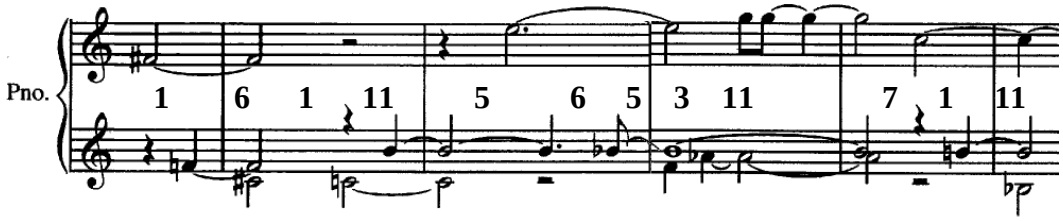


7ª de sensible VII$^{7}_{\flat5}$
Set Class [0, 2, 5, 8]

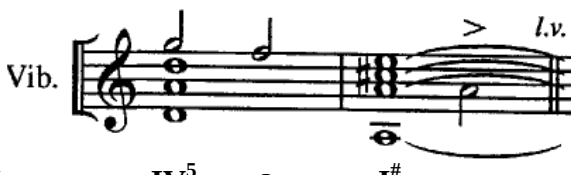
La parte del vibráfono responde a la reproducción literal –transcrita adaptada instrumentalmente– de la mano derecha del órgano de un fragmento completo de ***Orgelmasse*** (2005) [*H.O.* nº 84] comprendido entre sus compases 54 a 65, a la que se le adiciona paralelamente la parte del clarinete.

La exposición del ***mo*Fur2.** por parte del piano está basada en una textura armónico-contrapuntística libre de tres voces heterofónicas sin carácter melódico, de talante atonal con destacada presencia interválica del tritono (6) y del semitono/cromatismo (1, 11) en su construcción, que sin ser exclusivos se hacen muy evidentes en la formación de las voces y de muchas de las armonías resultantes.

-(***mo*Fur2.**, piano, c.141^{3º}-146, inicio):

Interválica:

El acompañamiento en el piano responde a la reproducción literal –trascrita adaptada instrumentalmente– del coro de *Velles* de un fragmento completo de ***Les Fúries i Final*** ([2004]) [*H.O.* nº 83] comprendido entre sus compases 240 a 254.

Y finalmente, coincidiendo con la finalización de los dos estratos, la Fase 13 cierra con la súbita irrupción de un nuevo ***ac*Ton.** protagonizado por el vibráfono en solitario, en los c.152-153, en forma de repentino paréntesis explícitamente tonal en medio del discurso dominado por la atonalidad. Los acordes responden a un enlace de IV^{5}_{43} – $I^{\#}$ de La menor, que sirve para cerrar el actual Tramo 7 con una *Cadencia Plagal de picardía*:

-(***ac*Ton.**, vibráfono, c.152-153):

La menor: IV^{5}_{4} 3 $I^{\#}$

➢ **Sección 5** (**S.5**) - c.154-186 Fin:

Tras la Sección de Contraste (**S.4**), la quinta Sección de la obra lleva acabo la REEXPOSICIÓN de los materiales de la anterior Sección 2 principal (**S.2**) protagonizada por los Grupos temáticos **A** (***GT*A.**) –en el **T.2**– y **B** (***GT*B.**) –en el **T.3**–. Pero ahora, como en una vuelta sobre sus pasos, esta reexposición se realizará invertida, presentándose primero el ***GT*B.** y finalizando con el ***GT*A.**.

Esta Sección está compuesta por dos Tramos que corresponden cada uno a la reexposición de un Grupo temático: **T.8** al ***GT*B.** y **T.9** al ***GT*A.**.

• Tramo 8 (**T.8**) - c.154-175:

El primer Tramo de esta última Sección de la obra tiene el cometido de reexponer el Grupo temático principal **B** (***GT*B.**), expuesto en la pasada **S.2**, **T.3**.

La reexposición, aunque con alguna variación, mantiene fielmente la estructura del ***GT*B.** original, y el actual Tramo está igualmente compuesto por dos Fases que mantienen también sus funciones originales: la primera (**F.14**) en forma de introducción, y la segunda (**F.15**) llevando ahora a cabo la reexposición de los elementos motívicos del ***GT*B.**.

–Fase 14 (**F.14**) - c.154-158:

Auto-cita:

En el fondo de un beso dormido (1989) [*H.O.* nº 50]

La primera Fase del Tramo 8 lleva a cabo la **Reexposición** variada de la **F.5**, desempeñando, igual que aquella, la función de introducción al ***GT*B.**. Como en **F.5**, la presente Fase adopta su misma pulsación de **negra=ca.60**.

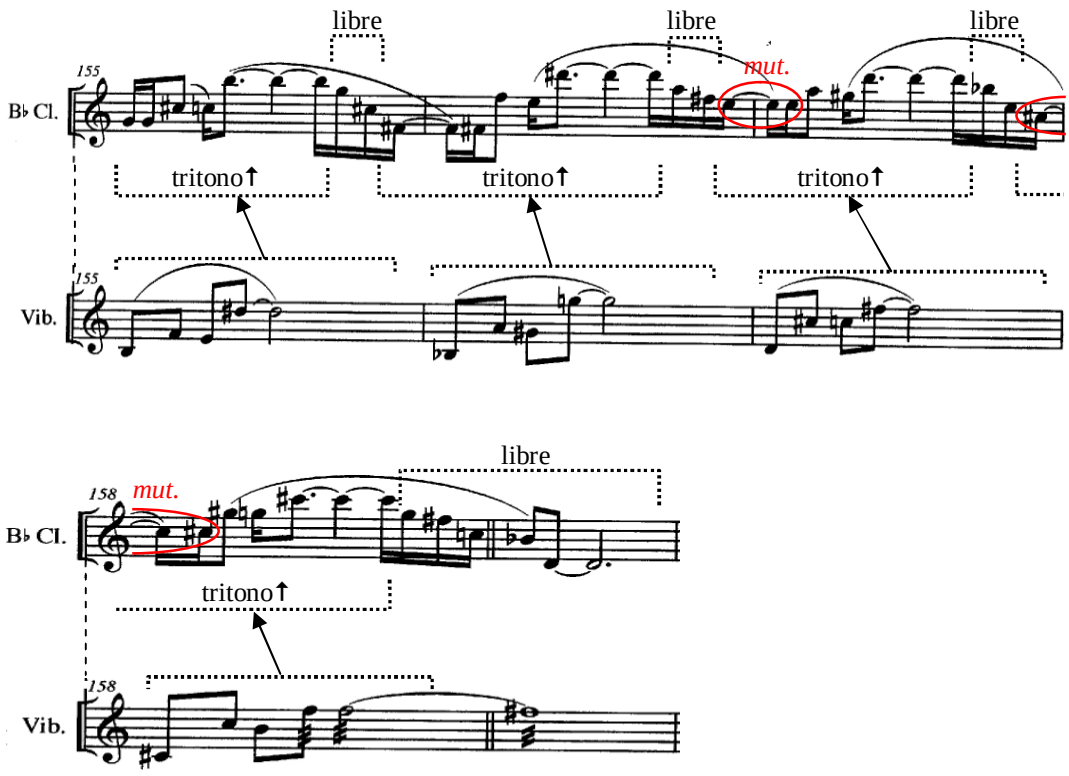
La reexposición consiste en presentar literalmente al vibráfono y al piano, pero transportándolos ahora un tono ascendentemente, y añadiendo además la intervención del clarinete, que no participaba en la original **F.5**. De este modo, el vibráfono sigue estando basado idénticamente en segmentaciones variadas del

***mo*Intr.**, y el piano realiza el mismo diseño rítmico sobre una única nota, que en **F.5** fue Mib, y que con el transporte actual queda ahora situada en un Fa, que precisamente es el centro tonal principal de la obra, lo que está convenientemente programado dado que nos encontramos en su Sección final.

A esto se añade ahora la nueva línea del clarinete, que toma el protagonismo melódico de la Fase.

Su melodía se construye a partir de los fragmentos de la línea melódica del vibráfono pero transportados un tritono ascendentemente, que además son posteriormente desarrollados rítmica y melódicamente con enlaces libres que dan finalmente un aspecto de arabesco en forma de ondulación arpegiada.

-(***mo*Intr.**, cl. en Sib y vibr., c.155-159):



–Fase 15 (**F.15**) - c.159-175:

La Fase 15 lleva a cabo la **Reexposición** variada de la **F.6**, reexponiendo ahora los materiales motívico-temáticos del ***GT*B.**. Como en **F.6**, la presente Fase adopta su misma pulsación de **negra=104**.

Guardando la estructura original, la presente Fase 15 se divide en tres Bloques que corresponden a los tres Bloques de **F.6**: **B.9**= **B.4**, **B.10**= **B.5** y **B.11**= **B.6**.

Auto-cita:

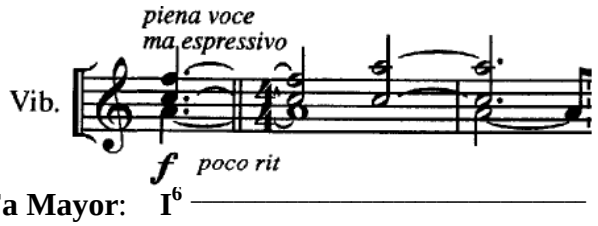
Poculum amoris [sinfónica] ([2001]) [*H.O.* nº 75]

-Bloque 9 (**B.9**) - c.159-168^{1º}:

El presente Bloque lleva a cabo la **Reexposición** variada del **B.4**, encargado en su momento de exponer el **motivo cromático** (***mo*Cro.**), uno de los motivos fundamentales del ***GT*B.**.

La Reexposición se realiza muy reconociblemente, pero aplicando algunas mutaciones al original:
El acorde inicial del piano (c.160), como resolución del trémolo sobre Fa, se presenta ahora en ***mp*** y con algunas mutaciones interválicas que lo diferencian del original, pasando del *Set Class* [0, 1, 2, 3, 4, 7] de **B.4** a un *Set Class* [0, 1, 2, 3, 6], aunque conservando gran parte de las características en forma de acorde atonal de interválica variada y con destacada presencia del semitono/cromatismo.

Del mismo modo que originalmente, tras la armonía en el piano aparece sobre su resonancia el **motivo cromático** (***mo*Cro.**), expuesto conjuntamente en ***ff*** por clarinete y vibráfono, en homofonía, en riguroso paralelo, pero ahora a intervalo de tritono y no con la 4ª Justa original. Esto es provocado al subir medio tono la parte solo del clarinete. Su estructura también responde a dos segmentos escalísticos cromáticos concatenados al tritono, pero sorprendentemente ahora son intersecados por una repentina aparición no original del ***ac*Ton.** protagonizado en solitario por el vibráfono en los c.161-163, en ***piena voce ma espressivo*** y ***f poco rit***, y bajando súbitamente el tempo a **negra=72**, propiciando un inesperado paréntesis de carácter fuertemente contrastante por su repentina calma y por su explicitud tonal en medio de un discurso dominado por la atonalidad. La armonía responde a una única Tónica I^6 de Fa Mayor, centro tonal principal de la obra:

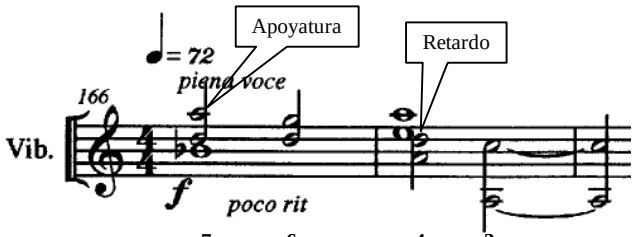
-(***ac*Ton.**, vibráfono, c.161-163):

Fa Mayor: **I^6** ——————————————

Tras este paréntesis tonal se vuelve súbitamente a la pulsación original de **negra=104** y clarinete y vibráfono terminan por reexponer el segundo fragmento del ***mo*Cro.** guardando la distancia de tritono.

Coincidiendo con la finalización la exposición del ***mo*Cro.**, el piano, del mismo que en el original **B.4**, despliega el mismo ***mo*Arp.**, pero ahora transportado medio tono ascendentemente.

El Bloque cierra con una nueva irrupción no original del ***ac*Ton.**, protagonizado de nuevo en solitario por el vibráfono en los c.166-168^{1º}. También en ***piena voce*** y ***f poco rit***, volviéndose a bajar súbitamente el tempo a **negra=72**, y propiciando de nuevo un inesperado paréntesis de carácter contrastante y explícitamente tonal. La armonía, como en una continuación del anterior I de Fa Mayor (c.161-163), responde ahora a un II y un III de Fa Mayor, centro tonal principal de la obra:

-(***ac*Ton.**, vibráfono, c.166-168^{1º}):



Fa Mayor: **II^7** **6** **III^4** **3**

<u>-Bloque 10 (**B.10**) - c.168^{2º}-172:</u>

El presente Bloque lleva a cabo la **Reexposición** variada del **B.5**, encargado en su momento de exponer el **motivo homofónico coral** (***mo*Hfo.**), otro de los motivos fundamentales del ***GT*B.**.

La Reexposición se realiza con fidelidad al **B.5** original, salvo por alguna reducción del discurso en forma de supresión y por el transporte de algunos elementos.

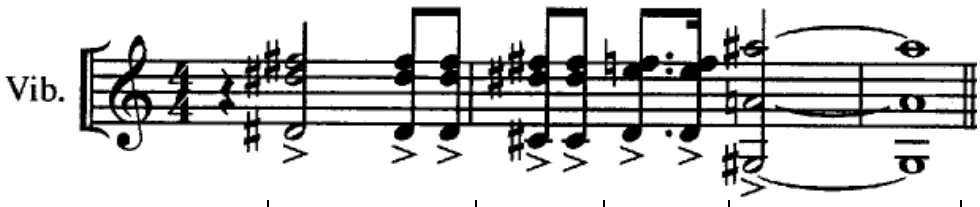
En el actual **B.10** se suprimen los tres acordes iniciales del **B.5** desplegados entonces en ***ff*** por el vibráfono y el clarinete, abriendo ahora el Bloque repentinamente con el piano, cambiando bruscamente el carácter del discurso y volviendo súbitamente a la pulsación de **negra=104** original. Su diseño es una reexposición literal del **motivo homofónico coral** (***mo*Hfo.**) de los c.67-68, con exactamente las mismas alturas y características originales.

Seguidamente, al igual que en **B.5**, en respuesta al ***mo*Hfo.** del piano, vibráfono y clarinete reexponen el ***mo*Cro.** (c.169-172) de manera prácticamente literal al original, salvo porque se presenta ahora transportado todo un tono ascendentemente.
A partir de este punto del Bloque, la reexposición se produce absolutamente fiel a los elementos del original pero con una transposición rigurosa de todo el discurso ascendido un tono, incluyendo los dos ***mo*Arp.** del piano (c.170 y c.172), el ***mo*Arp.** del vibráfono (c.172), y el inicio del ***ac*Trém.** del clarinete (c.172^{3º}) que se anticipa al Bloque siguiente.

-Bloque 11 (**B.11**) - c.173-175:
El presente Bloque lleva a cabo la **Reexposición** variada y reducida del **B.6**, encargado en su momento de la función de *codetta* del **T.3**.

La Reexposición se realiza inicialmente con fidelidad al **B.6** original, pero se interrumpe abruptamente suprimiendo sus últimos compases:
Al igual que el **B.6**, el actual Bloque 11 inicia anticipadamente con el clarinete en el último tiempo del Bloque anterior (**B.10**, c.172^{3º}), donde inicia su ***ac*Trém.**, reexpuesto ahora prácticamente de modo literal pero, como se señaló en el Bloque anterior, transportado con rigor un tono ascendente respecto al **B.6** original.

Sobre este ***ac*Trém.** del clarinete, como en el **B.6**, el vibráfono reexpone el ***mo*Hfo.** respetando su aspecto fundamental, pero ahora haciendo uso de unas armonías diferentes a las originales, que evolucionan perfectamente de menos a más disonante, desde la consonancia imperfecta de la 3ª menor (Re#-Fa#, *Set Class* [0, 3]), a través de la tríada de 3ª y 7ª menores (Do#-Re#-Fa#, *Set Class* [0, 2, 5]), el cluster diatónico (Re-Mi-Fa, *Set Class* [0, 1, 3]), hasta la disonancia absoluta del cluster completamente cromático (Sol#-La-La#, *Set Class* [0, 1, 2]). Véase:

-(***mo*Hfo.**, vibráfono, c.173-175):

	Díada de 3ª menor	Tríada de 3ª y 7ª menores	Cluster diatónico	Cluster cromático
Set Class:	[0, 3]	[0, 2, 5]	[0, 1, 3]	[0, 1, 2]
Armonía:	Consonancia imperfecta	→		Disonancia absoluta

Y sobre la resonancia del último acorde del vibráfono, como en el **B.6** original, el piano inicia la reexposición del ***mo*Cro.**. Este se realiza ahora transportado un tono ascendente e interrumpido tras su primer compás, suprimiendo los dos compases restantes de **B.6** para dar paso inmediato sobre su resonancia al último Tramo de la obra (**T.9**).

• Tramo 9 (**T.9**) - c.176-186 Fin:

El segundo y último Tramo de esta última Sección de la obra tiene el cometido de reexponer el Grupo temático principal **A** (***GT*A.**), expuesto en la pasada **S.2**, **T.2**, y de llevar a cabo la ***Coda Final*** de la obra.

La reexposición llevada aquí a cabo somete al Tramo 2 y al ***GT*A.** a una reducción ostensible que lo simplifica prácticamente a lo esencial, abandonando

completamente su estructura original en favor de realzar la función de *Coda Final* por encima de la reexpositiva. De este modo, el actual Tramo está compuesto por una única Fase.

–Fase 16 (**F.16**) - c.176-186 Fin:

La Fase 16 se divide en dos Bloques diferenciados por la función reexpositiva y sintética del ***GT*A.** llevada a cabo en el primero (**B.12**), y por la consagración a la *Coda Final* del segundo (**B.13**).

-Bloque 12 (**B.12**) - c.176-179^{3º}:

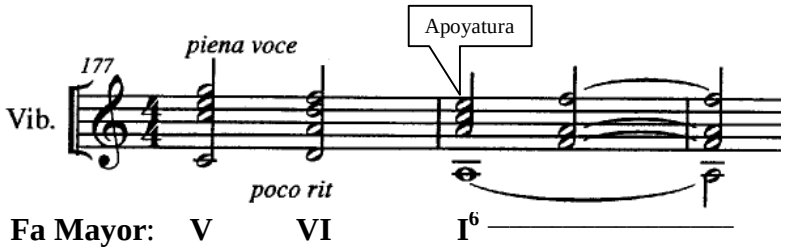
El Bloque 12 supone la **Reexposición** sintética del **B.1**, reduciendo la reexposición al material motívico-temático más esencial del ***GT*A.**, encarnado en el **motivo melódico** (***mo*Mel.**) en forma tema melódico tonal en **Fa menor**, centro tonal principal de la obra, y cuyo origen se sitúa al margen de las auto-citas.

Para esta reexposición se adopta ahora la misma pulsación original de **negra=c.a.60**.

Sobre la resonancia del ***mo*Cro.** interrumpido en el piano, da inicio el Bloque con la aparición del ***mo*Mel.**, presentado por el clarinete y reexpuesto con el mismo aspecto que el propio clarinete lo presentaba originalmente en el **B.1** (c.21-26), pero ahora finalizándolo sobre la Tónica (Fa), prolongada sostenida durante casi dos compases recalcando y dejando que se perciba con claridad la sensación conclusiva de Tónica I sobre el centro tonal principal. Esta supone la última intervención del clarinete en la obra.

Simultáneamente, mientras el clarinete reexpone en el estrato melódico su melodía en Fa menor (***mo*Mel.**), el vibráfono, independientemente en su estrato armónico, presenta de nuevo en ***piena voce*** una sucesión de ***ac*Ton.**. La armonía responde a un enlace de acordes de V – VI – I de Fa Mayor, finalizando sobre la Tónica, pero con una sensación cadencial algo diluida por la presencia del VI.

-(***ac*Ton.**, vibráfono, c.177-179^{2º}):



Esta simultaneidad entre la tonalidad de Fa menor en el estrato melódico del clarinete y la tonalidad de Fa mayor en el estrato armónico del vibráfono provocan en el discurso musical del Bloque una bimodalidad entre las tonalidades homónimas vinculadas al centro tonal principal de la obra, Fa.

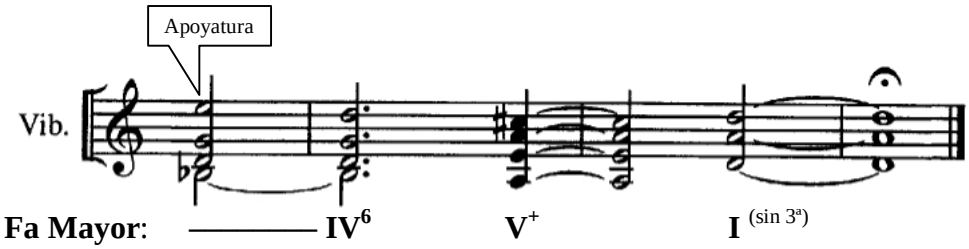
-Bloque 13 (**B.13**) - c.179^{4º}-186 Fin:

El último Bloque de la obra se consagra a la función de ***Coda Final***.

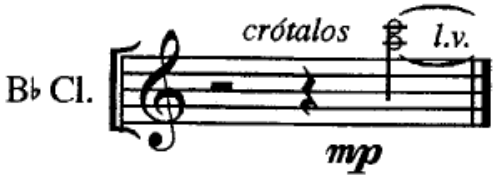
Sobre la todavía resonante Tónica de Fa del clarinete, el piano expone el elemento motívico de **acorde en trémolo** (***ac*Trém.**) en ***PPP*** y con sonoridad aguda y sutil en ***una corda***. Este motivo se reexpone también del **B.1** (c.19-23), desplegando inicialmente la misma armonía atonal que entonces (*Set Class* [0, 1, 3, 6]), pero para ahora desarrollarla haciéndola descender de compás en compás cromáticamente hasta estabilizarse después de cuatro semitonos descendidos y sosteniéndose hasta el final de la obra en un *ritardando* y *diminuendo*.

Y de nuevo el vibráfono, simultáneamente, bajo la textura armónica atonal del piano, presenta independientemente una sucesión de ***ac*Ton.**. La armonía responde a un claro proceso cadencial con un enlace de acordes de IV – V – I, pero no sobre el centro tonal principal de la obra (Fa Mayor o Fa menor) como sería previsible, sino sorprendentemente en Re menor (tonalidad Relativa de Fa Mayor) y finalizando con una clara ***Cadencia Auténtica perfecta*** de Re menor, pero sin tercera en el acorde final de Tónica I, lo que provoca una sonoridad hueca que confiere cierto dramatismo a la cadencia.

-(***ac*Ton.**, vibráfono, c.183[3º]-186 Fin):



De este modo, la atmósfera sonora final reúne la emotividad de los diversos elementos contrapuestos. Por un lado la melancolía algo dramática asociada al tono de Re menor y a la sonoridad hueca de su acorde de Tónica sin 3ª. Sumado a la textura armónica atonal aguda en el piano que enturbia ligeramente el dominio tonal. Y a lo que se añade, a modo de broche en un inesperado gesto final, la intervención última del clarinetista, que cierra la obra interpretando un toque de crótalos que, con su sonoridad delicada y aguda, dejan un destello lumínico en la impronta auditiva final.

-(Clarinete, c.186 Fin):

3.3. **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.

Sistema compositivo:

El sistema compositivo de Ramón Ramos en ***Remor de claredats*** está basado en el uso libre de todos los recursos asumidos por el autor durante toda una vida dedicada a la composición. En la obra emplea series, pero su sistema compositivo no es serial. Emplea la dodecafonía, y no se trata de una obra dodecafónica. Incluso hace uso explícito de la tonalidad, y por supuesto no es una obra tonal. En un marco de atonalidad libre, en definitiva, la obra encaja todos estos recursos mencionados que el autor pone finalmente con libertad al servicio de su creatividad y de sus necesidades expresivas.

A esto se añade en esta obra el uso particular de la auto-cita como parte del sistema compositivo, como modo de realizar una auto-retrospectiva de la propia obra del autor.

Esta obra y su sistema compositivo supone un claro reflejo del lenguaje musical del autor en esta última etapa creativa y vital de *Madurez y consagración: 2. Valencia (1998-2007)*, reflejando perfectamente el uso libre y combinado de los sistemas asumidos y practicados durante toda una vida.

Recursos melódicos:

- Construcción de líneas melódicas atonales a partir de la interválica basada en el semitono/cromatismo y el tritono.
- Líneas melódicas construidas sobre ámbitos tonales.
- Series diversas: undecafónica (***s*Cel.**) y dodecafónica (***s*MS.**).
- Motivos temáticos de carácter melódico:
    - Motivo melódico atonal: ***mo*Intr.**.
    - Motivo melódico tonal: ***mo*Mel.**.
    - Motivo cromático: ***mo*Cro.**.

Recursos armónicos:

- Acordes atonales:
  - Generados a partir de la interválica basada en el semitono/cromatismo y el tritono.
  - Generados a partir de agregados dodecafónicos.
  - Clusters de diferentes tipos.
- Acordes tonales tradicionales (***ac*Ton.**).
- Motivos temáticos de carácter armónico:
  - Motivo arpegiado: ***mo*Arp.**.
  - Acorde en trémolo: ***ac*Trém.**.
  - Homofonía: ***mo*Hfo.**.

Recursos tonales/atonales:

- Atonalidad libre, de inspiración interválica a partir de un uso libre del semitono/cromatismo y el tritono.
- Tonalidad: centro tonal principal de Fa y tonalidades principales homónimas de Fa menor y Fa mayor. Tonalidades secundarias.
- Amalgama atonal-tonal.
- Bimodalidad superponiendo las tonalidades homónimas principales de Fa menor y Fa mayor.

Recursos contrapuntísticos:

- Contrapunto melódico.
- Cánones.
- La imitación.
- Procesos de variación aplicados a los motivos temáticos.

Recursos instrumentales:

Se limita al sonido ordinario de los instrumentos, al que se le añade la utilización anecdótica de crótalos al final de la obra.

-4º. ESTÉTICA de ***REMOR DE CLAREDATS***:

La obra presenta fundamentalmente una estética enmarcada en la Atonalidad libre, basada en la conjugación de varios métodos para su control como la interválica, además de las series y la dodecafonía, pero sin obedecer a un Serialismo ni a un Dodecafonismo al uso, sino como recursos compositivos puntuales.

El uso de la tonalidad en la obra también responde al mismo planteamiento, y no se hace con una intención Neoclasicista, sino como un recurso expresivo y de contraste, para confrontarlo a la atonalidad.
Sin embargo, en plano estructural, como en muchas otras obras del autor, sí se puede hablar de un Neoclasicismo formal como postura escogida por el autor para la estructuración de la obra, al emplear formas clásicas con meridiana claridad, como es el caso de la estructura ternaria recapitulativa adoptado para organizar la obra que nos ocupa. Este hecho es, como se ha podido ver a través de los análisis, una constante en la música de Ramón Ramos.

Por otro lado, dado el sistema de auto-citas empleado en la obra, con la yuxtaposición de materiales compositivos preexistente de diferentes procedencias y épocas –todas ellas del propio autor–, se podría pensar en una estética de collage o incluso de pastiche, cuyos antecedentes en la práctica musical se remontan a principios del siglo XX con compositores como Charles Ives *"Central Park in the Dark"* (1906). Sin embargo, esta no es la intención de Ramón Ramos en su obra ***Remor de claredats***, donde el resultado final, lejos de la estética disímil del collage, es uniforme y coherente, integrando perfectamente las auto-citas en un discurso musical que supera lo discontinuo o fragmentario con una continuidad comunicativa perfectamente ligada y estructurada.

==========

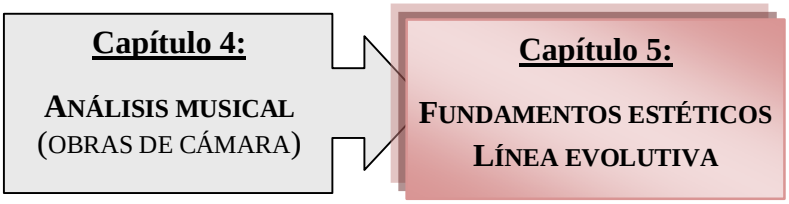
FIN de los ANÁLISIS

CAPÍTULO 5: FUNDAMENTOS ESTÉTICOS DE LA OBRA DE RAMÓN RAMOS

5.1. Metodología detallada y descripción del procedimiento:

El presente capítulo representa las conclusiones respecto al *Plano analítico y estético* de la Tesis Doctoral.

Una vez examinada en el previo Capítulo 4 la obra de Ramón Ramos desde su interior mediante un completo y exhaustivo trabajo de análisis musical centrado en su obra camerísticas, el actual Capítulo 5 está destinado a estudiar los *Resultados* del Capítulo 4 y a establecer una perspectiva general sobre los métodos de trabajo del compositor que permitan dilucidar los fundamentos estéticos, estilísticos y temáticos de su obra, así como las bases de la línea evolutiva de su lenguaje musical a través de sus diferentes etapas artísticas y vitales.



5.1.1. Respecto de los fundamentos estéticos:

La metodología empleada está fundamentalmente basa en la observación en conjunto y estudio global de los análisis musicales de las obra, que conforman los *Resultados* del previo Capítulo 4, y que sirven ahora de fuente principal para establecer los fundamentos estéticos de la obra de Ramón Ramos.

Ya en mi propia Tesis Fin de Máster (OLTRA, 2013d: 73-79), elaborada como estudio inicial y antecedente directo de la presente Tesis Doctoral, se estableció una hipótesis de partida acerca de los fundamentos estéticos de su música en forma de aproximación al lenguaje musical del compositor. Esta hipótesis fue

construida entonces sin base analítica, a partir del estudio comparativo de las valoraciones estéticas y técnicas contenidas en las escasas aproximaciones a la música del autor existentes hasta la fecha: Ruvira (1987), Espert (1989), Fayos (2006), Fontcuberta (2006), e incluyendo también mis propios primeros trabajos sobre la música de Ramón Ramos: Oltra (2007; 2012; 2013a). Este estudio comparativo me permitió configurar la hipótesis inicial constituida por una síntesis básica de rasgos característicos presentes en el lenguaje compositivo de Ramón Ramos.

La presente Tesis Doctoral toma como base y punto de partida esta hipótesis establecida en el TFM, que será ampliada y contrastada con las investigaciones ahora ya centradas en un exhaustivo planteamiento analítico musical técnico y estético de la obra camerística de Ramón Ramos, dando así origen a la dilucidación de los fundamentos estéticos de la música del compositor.

En cuanto a la definición de los fundamentos estéticos de la música de Ramón Ramos, se entiende el ámbito de la disciplina estética como aquel "Conjunto de elementos estilísticos y temáticos que caracterizan a un determinado autor o movimiento artístico." –según la sexta acepción del diccionario de la RAE–. Tomando esta definición como concepto que enmarque el campo de acción al respecto, la presentación de los fundamentos estéticos del compositor se plantea organizada en los *Resultados* en dos apartados que aborden particularmente, por un lado, los elementos estilísticos, en donde se tratan las cuestiones de estilo general y técnicas compositivas halladas en el lenguaje musical de Ramón Ramos, y por otro lado, los elementos temáticos, en donde se observarán las fuentes de inspiración temática presentes en la música del compositor valenciano.

5.1.2. Respecto de la línea evolutiva:

Con el estudio de la línea evolutiva del lenguaje musical del compositor se pretende en esta Tesis Doctoral poner de manifiesto los cambios estilísticos y estéticos que se producen en la dialéctica musical de Ramón Ramos a lo largo de las diferentes etapas personales y creativas que componen su vida artística.

Para ello se hace metodológicamente necesaria una investigación global que implica abarcar un amplio terreno de fuentes a tener en cuenta. Estas fuentes de información proceden de todos los planos previos y actual de la Tesis –biográfico, catalográfico, y especialmente el analítico-estético–, a partir de cuya observación se nutren las reflexiones del presente apartado.

La observación del plano biográfico (Capítulo 1) aporta al actual objetivo el conocimiento sobre los contextos vitales del compositor en cada una de sus diferentes etapas artísticas y cómo estos contextos pudieron influir en su desarrollo como compositor, desde sus primeras influencias musicales recibidas hasta la madurez artística.
El plano biográfico proporciona también una serie de testimonios y documentos significativos de interés directo sobre la evolución estética del autor que pueden contrastar y completar lo que se desprende del resto de fuentes. En este sentido se cuenta con numerosos testimonios obtenidos a través de entrevistas realizadas ex profeso para la presente Tesis Doctoral: sobre el crucial periodo de formación musical en el *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf y sobre las influencias allí recibidas se cuenta con las entrevistas a Alfredo Rugeles, Carlos Cruz de Castro y a Francisco Estévez. La entrevista a Josep Vicent sobre su estrecha colaboración en Alicante y un consecuente cambio estético. O a nivel documental se cuenta con la conferencia pronunciada en Valencia por Ramón Ramos sobre su propia música y la evolución de su lenguaje *"Del manual serial al tratado de la expresión estructurada"* (2000). Todos ellos constituyen excelentes documentos de primera mano que contribuyen como fuentes testimoniales a enmarcar vitalmente la línea evolutiva artística del autor.

La observación del plano catalográfico (Capítulos 2 y 3) permite un examen ordenado de su producción musical, hecho indispensable para establecer cronológicamente la línea evolutiva del autor en referencia al orden de su producción musical y a los sucesivos cambios estéticos y estilísticos que en esta se producen correlativamente.

Y la observación del plano analítico (Capítulo 4 y el apartado sobre los fundamentos estéticos del presente Capítulo 5) se constituye como la fuente de información principal y más esclarecedora para el presente objetivo. Tomando la música de cámara como criterio categorial impuesto en la Tesis Doctoral, se procede metodológicamente a considerar los fundamentos estéticos, estilísticos y temáticos establecidos en el presente Capítulo 5, y a realizar un estudio pormenorizado del compendio de obras analizadas en el Capítulo 4 precedente, observando minuciosamente el hecho musical en sí mismo y extrayendo de él cada una de las innovaciones técnicas y nuevas tendencias estéticas y estilísticas que se van sucediendo ordenadamente a lo largo de su producción musical y a través de sus diferentes etapas artísticas y vitales.

De este modo, poniendo en relación y contrastando todas estas fuentes señaladas, y considerándolas bajo una observación global desde un punto de vista cronológico, esto me permite llegar así a conclusiones sobre la línea evolutiva del lenguaje musical del compositor Ramón Ramos.

Dada la compleja naturaleza de este objetivo, en el que se hace necesaria una mirada retrospectiva dentro de la Tesis que abarque todos los planos anteriores y presente, este apartado y sus resultados se sitúan convenientemente, en un devenir natural y correlativo de las investigaciones, en el final de la Tesis.

5.2. RESULTADO:

FUNDAMENTOS ESTÉTICOS: ESTILÍSTICOS Y TEMÁTICOS,

Y EVOLUCIÓN DEL LENGUAJE MUSICAL

DE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA.

5.2.1. Fundamentos estéticos de la música de Ramón Ramos:

5.2.1.1. Fundamentos estilísticos: estilo y técnicas compositivas en el lenguaje musical de Ramón Ramos:

> "Al compositor actual se le ofrece una gama infinita de posibilidades. Jamás en toda la historia de la música se pudo disponer de tanta libertad a la hora de escoger el material sonoro. Ahí radica precisamente uno de los principales problemas de la composición actual.
> Componer no es exponer, sino sacar el máximo provecho a uno o a unos pocos elementos primarios que sirvieron de inicio a la obra musical.
> Limitarse en la elección del material es imprescindible para hacer una composición coherente. Con mucho material sólo se consigue una vaga exposición, una caída en el abismo de la libertad […], con poco, una obligación a elaborar y desarrollar al máximo los elementos ordinarios." (RAMOS, 1990: 45).

A modo de CONCLUSIONES sobre el *PLANO ANALÍTICO Y ESTÉTICO MUSICAL* de la presente Tesis Doctoral, el actual apartado tiene el objetivo de ahondar en aquello que el compositor Ramón Ramos denomina en su declaración como los seleccionados "elementos primarios", estudiando cual es su naturaleza y cómo y por qué procedimientos compositivos el autor los "elabora y desarrolla al máximo" para sacarles "el máximo provecho", tratando de dilucidar y ahondar en aquello que el autor denomina en su declaración como una "composición coherente".

La observación y estudio minuciosos de los resultados analíticos del precedente *CAPÍTULO 4: ANÁLISIS MUSICAL DE LA OBRA CAMERÍSTICA DE RAMÓN RAMOS* me lleva a elucidar estas cuestiones sobre los fundamentos estilísticos en el ámbito de la obra camerística de Ramón Ramos, que a continuación se exponen ordenadamente a partir del siguiente marco general de desarrollo:

- **Sistema compositivo**.
- **Escritura**.

- **Interválica**.
- **Tratamiento melódico**.
- **Tratamiento armónico**.
- **Centros tonales**.
- **Tratamiento rítmico**.
- **Dinámica**.
- **Técnica contrapuntística**.
- **Tratamiento motívico y temático**.
- **Instrumentación y tímbrica**.
- **Textura**.
- **Herramientas para la creatividad**.
- **Otros recursos compositivos**.
- **Forma**.

Además, cada aspecto de los observados irá acompañado de los listados de obras pertinentes ordenadas según mi propio catálogo del corpus del autor (*CAPÍTULO 2: CATÁLOGO DE OBRA*) y divididas por etapas vitales-artísticas (*CAPÍTULO 1: BIOGRAFÍA*), para una mejor concreción y visión global de la obra del autor.

En cuanto al **sistema compositivo** empleado por Ramón Ramos, el propio compositor revelaba lo siguiente en la conferencia que impartió sobre su música en Valencia, en enero del año 2000, titulada *"Del manual serial al tratado de la expresión estructurada"*:

"Yo tengo la tendencia de hacer, casi he tenido dos… dos… tendencias completamente distintas."[359]

Estas dos líneas estéticas y creativas apuntadas por Ramón Ramos hacen referencia, por un lado, a una tendencia Estructuralista dirigida a controlar la

[359] 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. Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000*, de la presente Tesis Doctoral.

dialéctica musical desde la lógica, el rigor técnico y el orden constructivo, que el autor materializa en el empleo de los recursos de diversos sistemas compositivos con libertad. Y por otro lado, la otra tendencia apuntada por el compositor mantiene un enfoque totalmente divergente a la anterior, adoptando aquí una postura totalmente abierta y Experimentalista, pero ahora dirigida especialmente al plano tímbrico.

Estos dos pilares fundamentales en la estética y el lenguaje musical de Ramón Ramos –Estructuralismo y Experimentalismo– han podido ser evidenciados mediante el estudio minucioso de los análisis de sus obras camerísticas llevados a cabo en el precedente Capítulo 4.

Por un lado, como primera tendencia compositiva, dentro de este Estructuralismo sistémico concebido para imprimir coherencia y rigor técnico en el procedimiento compositivo de Ramón Ramos, se observa la utilización de diversos sistemas organizados de composición, entre los que se encuentran tanto los sistemas propios de la música del siglo XX –el Dodecafonismo serial, el Serialismo no dodecafónico o la Atonalidad libre– como incluso la tradición clásica a través de la Tonalidad, siempre utilizados con libertad creativa, desde la intuición artística y en beneficio de las necesidades expresivas del autor.

El uso del sistema **Dodecafónico serial**, basado en el empleo de series dodecafónicas de alturas, está moderadamente presente en la música camerística de Ramón Ramos, y manteniéndose siempre muy alejado de un Serialismo integral que el propio autor rechazaba:

> "Yo no he sido nunca muy serial, no he escrito por ejemplo nunca serialismo into… integral… […]. De lo que suena en la música serial integral, yo creo que no… no… yo creo que no ha tenido nunca sentido, ni lo tiene, ni lo tendrá. […] Es un sistema de composición muy estricto y muy férreo, pero que yo creo que está abocado a la… a la nada, que no tiene… no tiene ningún tipo de futuro."[360]

[360] 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. Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo

El empleo del sistema Dodecafónico serial mantiene siempre un alto grado de libertad, evitando la rigidez absoluta del sistema y con ello el encorsetamiento expresivo, permitiéndose aplicar variaciones y mutaciones a voluntad, y se puede dar en la obra camerística del autor bien como fundamento dialéctico principal de la obra o bien como recurso compositivo complementario acompañado a su vez de otros sistemas compositivos de diferente índole:

Fundamentos estilísticos: **Dodecafonismo serial**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Progressió (1976) [*H.O.* nº 08]	Fundamento dialéctico principal de la obra para las alturas determinadas.
Procés d'una serie (1977) [*H.O.* nº 09]	Fundamento dialéctico principal de la obra para las alturas determinadas.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Rien ne va plus (1985) [*H.O.* nº 37]	Fundamento dialéctico principal de la obra.
Après moi… (1985) [*H.O.* nº 41]	Como recurso compositivo complementario.
El Exterminador [grupo] (1986) [*H.O.* nº 42]	Como recurso compositivo complementario.
Das aufwachen des Gregor Samsa (1989) [*H.O.* nº 51]	Fundamento dialéctico principal de la obra.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
Rumor de claridades (1997) [*H.O.* nº 66]	Fundamento dialéctico principal de la obra, aunque sin rigidez en el tratamiento.
Tétrade (1997) [*H.O.* nº 67]	Como recurso compositivo complementario de muy importante presencia en la obra.
Mana (1997) [*H.O.* nº 68]	Como recurso compositivo complementario de muy importante presencia en la obra.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Tratado de la locura (1998) [*H.O.* nº 69]	Como recurso compositivo complementario.
Der Blaue Engel (2003) [*H.O.* nº 79]	Fundamento dialéctico principal de la obra.
Tuba Verum Corpus (2003) [*H.O.* nº 81]	Como recurso compositivo destacado en una de la Partes de la obra.
Remor de claredats (2005) [*H.O.* nº 85]	Como recurso compositivo complementario.

literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000*, de la presente Tesis Doctoral.

El **Serialismo no dodecafónico**, basado en el empleo de series de alturas no dodecafónicas, que no se ajustan al complejo cromático tanto por defecto –series defectivas que no completan la gama cromática– como por exceso –series excedentes que repiten notas de la gama cromática completa–, también tiene un empleo moderado en la obra camerística de Ramón Ramos. Este sistema compositivo también es empleado en la producción camerística del autor bien como fundamento dialéctico principal o bien como recurso compositivo complementario en compañía de otros sistemas de índole distinta:

Fundamentos estilísticos: **Serialismo no dodecafónico**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Pas encore (1979) [*H.O.* nº 16]	Como recurso compositivo complementario. Empleo puntual de una serie interválica no de alturas.
Ritorno ([1980]) [*H.O.* nº 21]	Como recurso compositivo complementario. Serie-motivo tetrafónica.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Contraposición (1983) [*H.O.* nº 32]	Como recurso compositivo complementario. Serie-motivo tetrafónica.
Ricercare (1986) [*H.O.* nº 43]	Fundamento dialéctico principal de la obra. Serie de 21 sonidos basada en el *Tema Regio* de J. S. Bach.
Konzert (1987) [*H.O.* nº 45]	Como recurso muy destacado. Serie de 6 sonidos.
Diabolus (1988) [*H.O.* nº 47]	Como recurso. Serie de 6 sonidos.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
Verwirrung (1992) [*H.O.* nº 55]	Serie de 4 sonidos.
Diferencias sobre Doktor Faustus (1992) [*H.O.* nº 56]	Serie-motivo de 7 sonidos.
Touché (1994) [*H.O.* nº 60]	Serie-motivo de 4 sonidos.
Tétrade (1997) [*H.O.* nº 67]	Como recurso. Serie de 9 sonidos.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
SGAEvarius (1998) [*H.O.* nº 70]	Como recurso principal. Serie de 4 sonidos.
Poculum amoris [grupo] (1999) [*H.O.* nº 72]	Utilización de 4 series-motivos, de entre 6 y 7 notas.
Recuerdos del cielo ([2000¿?]) [*H.O.* nº 74]	Basada en la serie-motivo heptafónica.
Codex Aureum (2001) [*H.O.* nº 76]	Como recurso. Serialización a partir de las citas.
Tres preludis (2002) [*H.O.* nº 77]	Serie-motivo de 6 sonidos.

Remor de claredats (2005) [*H.O.* nº 85]	Serie de 11 sonidos.

En relación al serialismo, no necesariamente de alturas, también se da como sistema de composición en la música de Ramón Ramos el uso de series numéricas que transformadas en la práctica compositiva musical en rítmicas son aplicadas tanto a los valores de las notas como a los silencios. El uso de este **Serialismo rítmico** se encuentra asociado al parámetro altura indistintamente con la práctica del Dodecafonismo serial, el Serialismo no dodecafónico o incluso a la Atonalidad libre:

Fundamentos estilísticos: **Serialismo rítmico**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Pentáfono (1979) [*H.O.* nº 18]	Como recurso, en forma de patrones numéricos.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Rien ne va plus (1985) [*H.O.* nº 37]	Fundamento dialéctico principal de la obra.
Après moi… (1985) [*H.O.* nº 41]	Secuencia de 12 valores.
El Exterminador [grupo] (1986) [*H.O.* nº 42]	Secuencia de 12 valores.
Ricercare (1986) [*H.O.* nº 43]	Secuencia de 21 valores procedente del *Tema Regio* de J..S. Bach.
Konzert (1987) [*H.O.* nº 45]	Secuencia de 12 valores.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
Tétrade (1997) [*H.O.* nº 67]	Secuencia de 11 valores.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Codex Aureum (2001) [*H.O.* nº 76]	Como recurso compositivo complementario. Serialización numérica parcial de las citas.

Dejando al margen el serialismo –dodecafónico o no, y rítmico– pero enmarcado en la tendencia Estructuralista, la obra camerística ramosiana practica ahora sí ampliamente un **Atonalismo libre** e intuitivo que no sigue sistemas y manuales de composición estrictamente definidos y rígidos, y que se observa desarrollada a partir de mínimas premisas o elementos precompositivos que ayudan a delimitar, regular y controlar la atonalidad, materializados habitualmente en forma de

motivos temáticos, posturas expresivas y simbólicas, y/o premisas interválicas, armónicas, paramétricas o texturales. También este sistema compositivo atonal libre es empleado en la producción camerística del autor bien como fundamento dialéctico principal o bien como recurso compositivo complementario en compañía de otros sistemas compositivos de diferente índole:

Fundamentos estilísticos: **Atonalismo libre**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
De las comunicaciones C.B. (1974) [*H.O.* nº 02]	Como recurso compositivo complementario. Como medio de distorsión de la Tonalidad/Modalidad.
Diez piezas cortas para piano ([≤1975]) [*H.O.* nº 04]:	Como recurso compositivo complementario. Como medio de distorsión de la Tonalidad/Modalidad.
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Música anarca (1977) [*H.O.* nº 10]	Fundamento dialéctico principal de la obra. A partir de los motivos precompositivos.
Parametros ([1978¿?]) [*H.O.* nº 11]	Como recurso compositivo complementario. A partir de los planteamientos paramétricos.
D'Amore (1978) [*H.O.* nº 12]	Como recurso compositivo complementario. Desarrollado libremente a partir del motivo precompositivo.
Leggiero (1978) [*H.O.* nº 14]	Fundamento dialéctico principal de la obra. A partir de la textura y del contraste entre el unísono del centro tonal y la armonía de cluster.
Pas encore (1979) [*H.O.* nº 16]	Como recurso compositivo complementario. Primando el simbolismo expresivo y a partir de las premisas gestálticas.
Llanto por una ausencia (1980) [*H.O.* nº 20]	Fundamento dialéctico principal de la obra. Primando la expresión y a partir de las premisas precompositivas.
Yerbabuena (1981) [*H.O.* nº 23]	Como recurso compositivo complementario. A partir del motivo precompositivo.
Comunicación (1981) [*H.O.* nº 24]	Fundamento dialéctico principal de la obra. Primando la expresión y a partir de las premisas precompositivas.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Quasi niente (1983) [*H.O.* nº 30]	Fundamento dialéctico principal de la obra. A partir de los motivos precompositivos.
Contraposición (1983) [*H.O.* nº 32]	Como recurso compositivo complementario. A partir del motivo precompositivo.
Tiempo roto ([1984]) [*H.O.* nº 36]	Como recurso compositivo complementario. A partir de los materiales precompositivos.

Klavierstück [***Armagedón***] (1985) [*H.O.* nº 38]	Fundamento dialéctico principal de la obra. Primando el simbolismo y a partir de las premisas precompositivas.
3 Piezas para 4 Cellos (1985) [*H.O.* nº 39]	Fundamento dialéctico principal de la obra. A partir de los planteamientos armónicos (**P.1**), contrapuntísticos (**P.2**) y de centro tonal (**P.3**).
Après moi… (1985) [*H.O.* nº 41]	Como recurso compositivo complementario. A partir de los materiales precompositivos.
Ricercare (1986) [*H.O.* nº 43]	Como recurso compositivo complementario. A partir de los materiales precompositivos.
Gestalt (1987) [*H.O.* nº 46]	A partir de las premisa textural.
Diabolus (1988) [*H.O.* nº 47]	Fundamento dialéctico principal de la obra. A partir del material interválico y su sentido simbólico.
En el fondo de un beso dormido (1989) [*H.O.* nº 50]	Fundamento dialéctico principal de la obra. A partir de los planteamientos precompositivos y en el motivo temático.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
Verwirrung (1992) [*H.O.* nº 55]	Como recurso compositivo complementario. A partir de los planteamientos interválicos y el elemento temático principal.
Diferencias sobre Doktor Faustus (1992) [*H.O.* nº 56]	Como recurso compositivo complementario. A partir del motivo precompositivo.
Le papillon d'Isolde (1996) [*H.O.* nº 64]	Fundamento dialéctico principal de la obra. A partir de los planteamientos interválicos.
Tétrade (1997) [*H.O.* nº 67]	Como recurso compositivo complementario. A partir de los planteamientos armónicos e interválicos.
Mana (1997) [*H.O.* nº 68]	Como recurso compositivo complementario. A partir del complejo interválico.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Tratado de la locura (1998) [*H.O.* nº 69]	Fundamento dialéctico principal de la obra. A partir de los elementos precompositivos.
Codex Aureum (2001) [*H.O.* nº 76]	Como recurso compositivo complementario. A partir de los elementos precompositivos.
Tres preludis (2002) [*H.O.* nº 77]	Fundamento dialéctico principal de la obra. A partir del motivo precompositivo.
Aura ([2003]) [*H.O.* nº 80]	Fundamento dialéctico principal de la obra. A partir de los motivos precompositivos.
Tuba Verum Corpus (2003) [*H.O.* nº 81]	Como recurso compositivo complementario. A partir de los elementos precompositivos.
Orgelmasse (2005) [*H.O.* nº 84]	Fundamento dialéctico principal de la obra. A partir de las premisas armónicas e interválicas.
Remor de claredats (2005) [*H.O.* nº 85]	Como recurso compositivo complementario. A partir de los planteamientos interválicos.

En el ejercicio de la libertad creativa, dentro de la tendencia Estructuralista, el compositor también hace uso en algunas obras del **Sistema Tonal** tradicional basado en las tonalidades Mayor y menor. Este sistema compositivo es empleado en la producción camerística del autor mayoritariamente como recurso compositivo complementario, siempre bajo una justificación y en compañía de otros sistemas de diferente índole que se le contraponen estéticamente. En algunas de estas obras el uso de la tonalidad está ligado a la admiración de Ramón Ramos por los compositores clásicos, a los que alude y cita en algunas obras, trayendo consigo en consecuencia las reminiscencias tonales de las músicas citadas. Y en mucha menor medida y como algo anecdótico en el corpus camerístico de Ramón Ramos, también se encuentra el Sistema Tonal como fundamento dialéctico principal en aquellas obras concebidas íntegramente como tonales:

Fundamentos estilísticos: **Sistema tonal**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
De las comunicaciones C.B. (1974) [*H.O.* nº 02]	Como recurso compositivo complementario: Ironizando sobre la estética clásico-romántica. Varias tonalidades Mayores y menores. Finaliza en Do Mayor.
Diez piezas cortas para piano ([≤1975]) [*H.O.* nº 04]:	Como recurso compositivo complementario. Fragmentos explícitamente tonales.
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Pas encore (1979) [*H.O.* nº 16]	Como recurso compositivo complementario: Re Mayor. Como contraste gestáltico.
L'últim adeu [grupo] (1982) [*H.O.* nº 25]	Fundamento dialéctico principal de la obra.
L'últim adeu [dúo] (1982) [*H.O.* nº 26]	Fundamento dialéctico principal de la obra.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Rien ne va plus (1985) [*H.O.* nº 37]	Como recurso compositivo complementario: Al citar a J. S. Bach.
Après moi… (1985) [*H.O.* nº 41]	Como recurso compositivo complementario: Al citar a J. S. Bach.
Ricercare (1986) [*H.O.* nº 43]	Como recurso compositivo complementario: Al citar el *Tema Regio* de J. S. Bach.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Melencolia I (2002) [*H.O.* nº 78]	Fundamento dialéctico principal de la obra.

Remor de claredats (2005) [*H.O.* nº 85]	Como recurso compositivo complementario: Fruto de la naturaleza aquellos materiales precompositivos tonales.

Del mismo modo que el Sistema Tonal, también se encuentran obras con presencia de un **Sistema Modal** basado en el empleo de diversas modos antiguos. Este sistema compositivo nunca es empleado en la producción camerística del autor como fundamento dialéctico principal de las obras, sino que su presencia tiene siempre una razón justificada, bien citando fuentes de música antigua o bien de naturaleza folklórica, y siempre empleándose como recurso compositivo complementario en compañía de otros sistemas de diferente índole que se le contraponen estéticamente:

Fundamentos estilísticos: **Modalidad**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
De las comunicaciones C.B. (1974) [*H.O.* nº 02]	Como recurso compositivo complementario: Ironizando sobre la estética clásico-romántica. Re y La Dóricos.
Diez piezas cortas para piano ([≤1975]) [*H.O.* nº 04]:	Como recurso compositivo complementario. Giros modales.
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Eixides (1976) [*H.O.* nº 06]	Como recurso compositivo complementario: Fragmento de la obra en Re Dórico.
D'Amore (1978) [*H.O.* nº 12]	Como recurso compositivo complementario: Fruto del motivo precompositivo, en modo Frigio, relacionado con la influencia del flamenco.
Llanto por una ausencia (1980) [*H.O.* nº 20]	Como recurso compositivo complementario: Uso puntual de Mi Frigio, relacionado con la influencia del flamenco.
Yerbabuena (1981) [*H.O.* nº 23]	Como recurso compositivo complementario: Modo de La Frigio, relacionado con la influencia del flamenco.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
El Exterminador [grupo] (1986) [*H.O.* nº 42]	Como recurso compositivo complementario: Modo Dórico fruto de la cita del *Dies irae* medieval.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
-	-

ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Codex Aureum (2001) [*H.O.* nº 76]	Como recurso compositivo complementario: Proveniente de las citas de música del s. XII-XIII.
Tuba Verum Corpus (2003) [*H.O.* nº 81]	Como recurso compositivo complementario: Fruto de la cita del *"Ave Verum Corpus"* de William Byrd.

Y en relación al sistema tonal y a la modalidad, también se observa en la música camerística de Ramón Ramos el uso de la **Politonalidad**, **Bimodalidad**, **Politonalidad modal** y **Pantonalidad**:

Fundamentos estilísticos: **Politonalidad – Polimodalidad – Pantonalidad**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
De las comunicaciones C.B. (1974) [*H.O.* nº 02]	Bimodalidad. Como recurso.
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Dieser zug hält an jeder haltestelle (1976) [*H.O.* nº 05]	Pantonalidad como fundamento dialéctico de la obra.
Alla breve [piano] (1979) [*H.O.* nº 17]	Pantonalidad como fundamento dialéctico de la obra.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
El Exterminador [grupo] (1986) [*H.O.* nº 42]	Politonalidad modal vinculada a la cita del *Dies irae* medieval.
Ricercare (1986) [*H.O.* nº 43]	Politonalidad y Bimodalidad vinculada al uso de la cita de J. S. Bach. Como recurso.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Codex Aureum (2001) [*H.O.* nº 76]	Polimodalidad, vinculada al uso de las citas de la música del s. XII-XIII.
Tuba Verum Corpus (2003) [*H.O.* nº 81]	Politonalidad modal, fruto de la superposición transportada de la cita de W. Byrd.
Remor de claredats (2005) [*H.O.* nº 85]	Bimodalidad. Como recurso.

Y por otro lado, al margen del Estructuralismo, el otro pilar fundamental de la música de Ramón Ramos es el Experimentalismo dirigido al plano tímbrico con un **Bruitismo** estético resultante, la otra tendencia a la que se refiere el propio

compositor en la conferencia que impartió sobre su música en Valencia el año 2000:

"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***."[361]

Esta tendencia, emparentada con el ruidismo, el futurismo, la música concreta, con el experimentalismo de las técnicas de vanguardia de las últimas décadas del siglo XX practicado ampliamente por compositores como Helmut Lachenmann, viene motivada por un claro interés de Ramón Ramos por la búsqueda de nuevas sonoridades, especialmente tendentes al sonido-ruido, gracias a un gran conocimiento técnico de los instrumentos y a través de usos no convencionales y técnicas extendidas de interpretación. Este Bruitismo se emplea ampliamente en su producción camerística, superando en ocasiones el simple recurso de color para llegar a acaparar partes importantes del discurso musical o incluso a constituir el fundamento principal de la dialéctica en algunas obras de la producción camerística del autor:

Fundamentos estilísticos: **Bruitismo**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
Declinaciones (1979) [*H.O.* nº 01]	Supone la base compositiva. Técnicas extendidas.
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Dieser zug hält an jeder haltestelle (1976) [*H.O.* nº 05]	Supone una de las bases compositivas de la obra. La distorsión tímbrica a través de las técnicas extendidas.
Progressió (1976) [*H.O.* nº 08]	Como recurso fundamental en la obra.
Procés d'una serie (1977) [*H.O.* nº 09]	Como recurso fundamental en la obra.
Música anarca (1977) [*H.O.* nº 10]	Uso de técnicas extendidas.
Parametros ([1978¿?]) [*H.O.* nº 11]	Uso de técnicas extendidas.

[361] 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. Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000*, de la presente Tesis Doctoral.

Pas encore (1979) [*H.O.* nº 16]	Supone una de las bases compositivas de la obra. Técnicas extendidas.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Contraposición (1983) [*H.O.* nº 32]	Técnicas extendidas.
Tiempo roto ([1984]) [*H.O.* nº 36]	Técnicas extendidas.
Rien ne va plus (1985) [*H.O.* nº 37]	Como recurso importante en la obra.
3 Piezas para 4 Cellos (1985) [*H.O.* nº 39]	Como recurso muy puntual.
Konzert (1987) [*H.O.* nº 45]	En la **P.2**.
Gestalt (1987) [*H.O.* nº 46]	Como recurso fundamental en la obra. Técnicas extendidas.
En el fondo de un beso dormido (1989) [*H.O.* nº 50]	Uso de técnicas extendidas como recurso.
Das aufwachen des Gregor Samsa (1989) [*H.O.* nº 51]	Supone las base compositiva fundamental de la obra. Técnicas extendidas.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
Diferencias sobre Doktor Faustus (1992) [*H.O.* nº 56]	Como recurso muy puntual.
Tétrade (1997) [*H.O.* nº 67]	Uso de técnicas extendidas e instrumentos no convencionales.
Mana (1997) [*H.O.* nº 68]	Uso de técnicas extendidas e instrumentos no convencionales.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Tratado de la locura (1998) [*H.O.* nº 69]	Técnicas extendidas.
Poculum amoris [grupo] (1999) [*H.O.* nº 72]	Uso de técnicas extendidas.

Y en relación con el Experimentalismo se añade en la música de cámara de Ramón Ramos la práctica de cierto **Indeterminismo** y **Aleatoriedad** en alguna de sus obras, pero con una aplicación siempre bien delimitada y controlada. En palabras del propio autor:

> "No creo en la aleatoriedad como el único formante de una obra, sí como parte integrante de la macroforma de una obra. […]. Sin embargo, la indeterminación sólo es concebible cuando los elementos aleatorios son parte integrante de la forma global de la obra. La macroforma debe imperar sobre la microforma en la que puede estar incluida la aleatoriedad. Se trata, por lo tanto, de una indeterminación controlada y articulada, de una indeterminación determinada de antemano por el compositor y que éste va a utilizar como "formante" junto a otros elementos de la composición." (ESPERT, 1989: 39-40).

Fundamentos estilísticos: **Indeterminismo y Aleatoriedad**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
Declinaciones (1979) [*H.O.* nº 01]	Fruto de las técnicas extendidas utilizadas y de su escritura gráfica.
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Eixides (1976) [*H.O.* nº 06]	Fruto de su escritura gráfica.
Progressió (1976) [*H.O.* nº 08]	Factor importante en la obra por su naturaleza gráfica y tímbrica.
Procés d'una serie (1977) [*H.O.* nº 09]	Factor importante en la obra por su naturaleza gráfica y tímbrica.
Música anarca (1977) [*H.O.* nº 10]	Fruto de las técnicas extendidas utilizadas y de la escritura gráfica.
Parametros ([1978¿?]) [*H.O.* nº 11]	Factor importante en la obra por su naturaleza gráfica
Pentáfono (1979) [*H.O.* nº 18]	Factor fundamental de la obra.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Gestalt (1987) [*H.O.* nº 46]	Factor fundamental de la obra.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
[Sin título] ([1994]) [*H.O.* nº 61]	Composición compartida en colaboración, pero desarrollada al margen del otro autor.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Tratado de la locura (1998) [*H.O.* nº 69]	Como recurso en algún momento, en forma de improvisación.
Tuba Verum Corpus (2003) [*H.O.* nº 81]	Factor fundamental de la obra.

El tratamiento libre de todos estos sistemas, tanto los enmarcados en el Estructuralismo como los Experimentalistas, da como resultado en la mayor parte de obras camerísticas de Ramón Ramos la configuración de un sistema compositivo de creación propia fruto de la amalgama libre de todos ellos. Este **amalgama sistémico** se concibe como medio para liberarse compositivamente de los manuales estrictos y de los procedimientos rígidos en beneficio de una mayor libertad creativa y expresiva. O también en otro sentido, esta amalgama sistémica es utilizada en algunas obras con la intención de llevar a cabo explícitamente un contraste gestáltico entre sonido ordinario y Bruitismo, o entre Tonalidad y Atonalismo, etc…, con la intención de crear relieves sonoros divergentes superpuestos y choques conceptuales e ideológicos contraponiendo unos sistemas a otros:

Fundamentos estilísticos: **Amalgama sistémico**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
De las comunicaciones C.B. (1974) [*H.O.* nº 02]	Atonalismo libre + Tonalidad y Modalidad como recurso simbólico ironizando sobre la estética clásico-romántica.
Diez piezas cortas para piano ([≤1975]) [*H.O.* nº 04]:	Atonalismo libre + Tonalidad y Modalidad.
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Dieser zug hält an jeder haltestelle (1976) [*H.O.* nº 05]	Pantonalidad + Bruitismo.
Eixides (1976) [*H.O.* nº 06]	Indeterminismo gráfico + Modalidad.
Progressió (1976) [*H.O.* nº 08]	Indeterminismo gráfico + Bruitismo + Dodecafonismo serial.
Procés d'una serie (1977) [*H.O.* nº 09]	Indeterminismo gráfico + Bruitismo + Dodecafonismo serial.
Música anarca (1977) [*H.O.* nº 10]	Indeterminismo gráfico + Bruitismo + Atonalidad libre.
Parametros ([1978¿?]) [*H.O.* nº 11]	Indeterminismo gráfico + Bruitismo + Atonalidad libre.
D'Amore (1978) [*H.O.* nº 12]	Modalidad fruto del motivo precompositivo en modo Frigio + Atonalismo libre como medio de distorsión de la modalidad.
Pas encore (1979) [*H.O.* nº 16]	Serialismo interválico no dodecafónico + Atonalismo libre + Bruitismo + Tonalidad principalmente sobre Re Mayor, motivada por el simbolismo de la obra. Contraste gestáltico.
Pentáfono (1979) [*H.O.* nº 18]	Indeterminismo tonal y tímbrico + Serialismo rítmico.
Llanto por una ausencia (1980) [*H.O.* nº 20]	Atonalidad libre + Modalidad fruto del uso puntual del Mi Frigio.
Yerbabuena (1981) [*H.O.* nº 23]	Modalidad fruto del motivo precompositivo en modo Frigio + Atonalismo libre como medio de distorsión de la modalidad.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Contraposición (1983) [*H.O.* nº 32]	Serialismo no dodecafónico + Atonalidad libre + Bruitismo.
Tiempo roto ([1984]) [*H.O.* nº 36]	Atonalismo libre + Bruitismo.
Rien ne va plus (1985) [*H.O.* nº 37]	Dodecafonismo serial + Serialismo rítmico + Bruitismo + Tonalidad al citar literalmente a J. S. Bach. Contraste gestáltico.
3 Piezas para 4 Cellos (1985) [*H.O.* nº 39]	Atonalismo libre + Bruitismo.
Après moi… (1985) [*H.O.* nº 41]	Dodecafonismo serial + Serialismo rítmico + Atonalismo libre + Tonalidad al citar literalmente a J. S. Bach. Contraste gestáltico.

El Exterminador [grupo] (1986) [*H.O.* nº 42]	Dodecafonismo serial + Serialismo rítmico + Modalidad al citar el *Dies irae* medieval.
Ricercare (1986) [*H.O.* nº 43]	Serialismo no dodecafónico + Atonalismo libre + Tonalidad al citar literalmente a J. S. Bach. Contraste gestáltico.
Konzert (1987) [*H.O.* nº 45]	Serialismo no dodecafónico + Serialismo rítmico + Bruitismo en la **P.2**.
Gestalt (1987) [*H.O.* nº 46]	Indeterminismo + Atonalismo libre.
Diabolus (1988) [*H.O.* nº 47]	Serialismo no dodecafónico + Atonalismo libre.
En el fondo de un beso dormido (1989) [*H.O.* nº 50]	Atonalismo libre + Bruitismo.
Das aufwachen des Gregor Samsa (1989) [*H.O.* nº 51]	Bruitismo + Dodecafonismo serial.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
Verwirrung (1992) [*H.O.* nº 55]	Serialismo no dodecafónico + Atonalismo libre.
Diferencias sobre Doktor Faustus (1992) [*H.O.* nº 56]	Serialismo no dodecafónico + Atonalismo libre + Bruitismo muy puntual.
Tétrade (1997) [*H.O.* nº 67]	Dodecafonismo serial + Serialismo no dodecafónico + Atonalismo libre + Bruitismo.
Mana (1997) [*H.O.* nº 68]	Dodecafonismo serial + Atonalismo libre + Bruitismo.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Tratado de la locura (1998) [*H.O.* nº 69]	Dodecafonismo serial + Atonalismo libre + Indeterminismo de improvisación + Bruitismo.
Poculum amoris [grupo] (1999) [*H.O.* nº 72]	Serialismo no dodecafónico + Bruitismo.
Codex Aureum (2001) [*H.O.* nº 76]	Serialismo no dodecafónico + Modalidad fruto de las citas de música del s. XII-XII + Atonalismo libre.
Tuba Verum Corpus (2003) [*H.O.* nº 81]	Dodecafonismo serial + Atonalismo libre + Modalidad al citar literalmente a W. Byrd + Indeterminismo.
Remor de claredats (2005) [*H.O.* nº 85]	Dodecafonismo serial y Serialismo no dodecafónico + Atonalismo libre + Tonalidad.

En cuanto a la **escritura métrica**, se observa mayormente en la música camerística de Ramón Ramos una escritura compaseada tradicional, aunque se dan fragmentos de obras o incluso obras completas en las que se prescinde de la escritura clásica a compás para adoptar otro tipo de guías métricas como el *timing*, la segmentación o mediante un valor de referencia:

Fundamentos estilísticos: **Escritura no compaseada convencional**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
Declinaciones (1979) [*H.O.* nº 01]	En *timing*, minutada.
De las comunicaciones C.B. (1974) [*H.O.* nº 02]	Como recurso en algún momento, combinada con la compaseada.
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Progressió (1976) [*H.O.* nº 08]	En *timing*, minutada.
Procés d'una serie (1977) [*H.O.* nº 09]	En *timing*, minutada, en prácticamente toda la obra.
Música anarca (1977) [*H.O.* nº 10]	En algunos fragmentos en *timing*, minutada.
Parametros ([1978¿?]) [*H.O.* nº 11]	En *timing*, minutada.
Pas encore (1979) [*H.O.* nº 16]	En valores de negra.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Gestalt (1987) [*H.O.* nº 46]	En toda la obra.
En el fondo de un beso dormido (1989) [*H.O.* nº 50]	Solo en el inicio.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
El Tumbao (1993) [*H.O.* nº 59]	Segmentación y sin valores musicales.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Tuba Verum Corpus (2003) [*H.O.* nº 81]	En algunas partes de la obra.

También, aunque de modo reducido, se da en la música camerística de Ramón Ramos el empleo de diferentes grafismos asociados a la codificación de nuevos recursos sonoros o incluso en obras completamente gráficas (**música gráfica**) en las que la representación gráfica constituye uno de los fundamentos dialécticos principales de la obra:

Fundamentos estilísticos: **Uso de grafismos. Música gráfica**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
Declinaciones (1979) [*H.O.* nº 01]	En toda la obra.
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Eixides (1976) [*H.O.* nº 06]	En prácticamente toda la obra.
Progressió (1976) [*H.O.* nº 08]	En toda la obra.
Procés d'una serie (1977) [*H.O.* nº 09]	En prácticamente toda la obra.
Música anarca (1977) [*H.O.* nº 10]	Para algunos recursos sonoros.

Parametros ([1978¿?]) [*H.O.* nº 11]	En toda la obra.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Gestalt (1987) [*H.O.* nº 46]	Para los recursos y gestos sonoros.
Das aufwachen des Gregor Samsa (1989) [*H.O.* nº 51]	Empleo de grafismos para las técnicas extendidas, pero no como fundamento de la obra.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Tuba Verum Corpus (2003) [*H.O.* nº 81]	En algunas partes de la obra.

En referencia a la **interválica** se observa una importante preferencia por las relaciones de semitono/cromatismo (1ª y 8ª Aumentadas y Disminuidas, 2ª menor, 7ª Mayor,… y sus compuestos) y tritono (4ª Aumentada y 5ª Disminuida,… y sus compuestos), empleados fundamentalmente como vía para la negación de la Tonalidad y como medio de controlar la Atonalidad libre, o presente destacadamente en las series Dodecafónicas y no Dodecafónicas. Estas inclinaciones interválicas se dan destacadamente en una parte muy importante del corpus camerístico de Ramón Ramos, y su influencia se traslada tanto al ámbito melódico como al armónico.

Respecto a la relación interválica de **tritono** concretamente:

Fundamentos estilísticos: **Uso destacado del Tritono**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Pas encore (1979) [*H.O.* nº 16]	Como medio de controlar la atonalidad.
Ritorno ([1980]) [*H.O.* nº 21]	Presente de modo destacado en la serie/motivo.
Yerbabuena (1981) [*H.O.* nº 23]	Como medio de distorsión de la modalidad.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
3 Piezas para 4 Cellos (1985) [*H.O.* nº 39]	Como medio de controlar la atonalidad.
Après moi… (1985) [*H.O.* nº 41]	Como medio de controlar la atonalidad.
Diabolus (1988) [*H.O.* nº 47]	Como base compositiva y simbólica.
En el fondo de un beso dormido (1989) [*H.O.* nº 50]	Como medio de controlar la atonalidad.

ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
Verwirrung (1992) [*H.O.* nº 55]	Presente de modo destacado en la serie/motivo.
Diferencias sobre Doktor Faustus (1992) [*H.O.* nº 56]	Presente de modo destacado en la serie.
Touché (1994) [*H.O.* nº 60]	Presente de modo destacado en la serie/motivo.
Le papillon d'Isolde (1996) [*H.O.* nº 64]	Como medio de controlar la atonalidad.
Tétrade (1997) [*H.O.* nº 67]	Como medio de controlar la atonalidad.
Mana (1997) [*H.O.* nº 68]	Como medio de controlar la atonalidad.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Tratado de la locura (1998) [*H.O.* nº 69]	Como medio de controlar la atonalidad.
Poculum amoris [grupo] (1999) [*H.O.* nº 72]	Como medio de controlar la atonalidad.
Recuerdos del cielo ([2000¿?]) [*H.O.* nº 74]	Presente en la serie-motivo heptafónica.
Codex Aureum (2001) [*H.O.* nº 76]	Como medio de controlar la atonalidad.
Tres preludis (2002) [*H.O.* nº 77]	Presente de modo destacado en la serie/motivo.
Aura ([2003]) [*H.O.* nº 80]	Como medio de controlar la atonalidad.
Orgelmasse (2005) [*H.O.* nº 84]	Como medio de controlar la atonalidad.
Remor de claredats (2005) [*H.O.* nº 85]	Como medio de controlar la atonalidad.

Respecto a la relación interválica de **semitono/cromatismo** concretamente:

Fundamentos estilísticos: **Uso destacado del Semitono/cromatismo**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Cambiata (1976) [*H.O.* nº 07]	
Pas encore (1979) [*H.O.* nº 16]	Como medio de controlar la atonalidad.
Ritorno ([1980]) [*H.O.* nº 21]	Presente de modo destacado en la serie/motivo.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Quasi niente (1983) [*H.O.* nº 30]	Presente en los motivos precompositivos.
3 Piezas para 4 Cellos (1985) [*H.O.* nº 39]	Como medio de controlar la atonalidad.
Après moi… (1985) [*H.O.* nº 41]	Como medio de controlar la atonalidad.
Diabolus (1988) [*H.O.* nº 47]	Como base compositiva y simbólica.
En el fondo de un beso dormido (1989) [*H.O.* nº 50]	Como medio de controlar la atonalidad.

ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
Verwirrung (1992) [*H.O.* nº 55]	Presente de modo destacado en la serie/motivo.
Diferencias sobre Doktor Faustus (1992) [*H.O.* nº 56]	Presente de modo destacado en la serie.
Touché (1994) [*H.O.* nº 60]	Presente de modo destacado en la serie/motivo.
Le papillon d'Isolde (1996) [*H.O.* nº 64]	Como medio de controlar la atonalidad.
Rumor de claridades (1997) [*H.O.* nº 66]	Presente de modo destacado en la serie.
Tétrade (1997) [*H.O.* nº 67]	Como medio de controlar la atonalidad.
Mana (1997) [*H.O.* nº 68]	Como medio de controlar la atonalidad.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Tratado de la locura (1998) [*H.O.* nº 69]	Como medio de controlar la atonalidad.
Poculum amoris [grupo] (1999) [*H.O.* nº 72]	Como medio de controlar la atonalidad.
Recuerdos del cielo ([2000¿?]) [*H.O.* nº 74]	Presente en la serie-motivo heptafónica.
Codex Aureum (2001) [*H.O.* nº 76]	Como medio de controlar la atonalidad.
Aura ([2003]) [*H.O.* nº 80]	Como medio de controlar la atonalidad.
Orgelmasse (2005) [*H.O.* nº 84]	Como medio de controlar la atonalidad.
Remor de claredats (2005) [*H.O.* nº 85]	Como medio de controlar la atonalidad.

La interválica en la escritura de Ramón Ramos se centra fundamentalmente en la gama temperada. Sin embargo sí se hallan efectos que desafían el temperamento a modo de oscilaciones de 1/4 de tono, pero siempre como recurso para la distorsión del sonido ordinario. Y solo de manera muy anecdótica, en una sola obra de su corpus camerístico, podemos encontrar propiamente **escritura microinterválica** mediante alteraciones de 1/4 de tono.

Fundamentos estilísticos: **Escritura microinterválica**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Poculum amoris [grupo] (1999) [*H.O.* nº 72]	Como recurso puntual.

En cuanto al **tratamiento melódico**, este se desarrolla, como es natural, manteniendo un estrecho vínculo con el sistema compositivo empleado, principalmente en un ambiente regido por la atonalidad, fruto de un Dodecafonismo serial, de un Serialismo no dodecafónico o de un Atonalismo libre, y siempre tendente hacia las preferencias interválicas de semitono/cromatismo y tritono anteriormente mencionadas, pero respondiendo finalmente a las necesidades expresivas del autor. El fraseo melódico presenta principalmente un aspecto irregular, con un carácter roto, fragmentado y tendente a lo imprevisible e inesperado, destacando la línea austera frente al arabesco y la arista frente a la voluptuosidad.

A pesar de ello, Ramos emplea en su libertad en ocasiones guiños a escalas tonales o modales, y el **fraseo clásico** o tradicional se da, aunque en contadas ocasiones y siempre vinculado bien a aquellas obras excepcionalmente concebidas desde la Tonalidad o bien en aquellas que tienen una base de inspiración en citas musicales o en la emulación de ritmos característicos:

Fundamentos estilísticos: **Fraseo clásico**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
L'últim adeu [grupo] (1982) [*H.O.* nº 25]	Música tonal.
L'últim adeu [dúo] (1982) [*H.O.* nº 26]	Música tonal.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
Diferencias sobre Doktor Faustus (1992) [*H.O.* nº 56]	Con motivo de emular un Vals.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
SGAEvarius (1998) [*H.O.* nº 70]	Con motivo de emular un pasodoble.
Melencolia I (2002) [*H.O.* nº 78]	Música tonal.

También resulta muy anecdótico encontrar el uso de **escalas exóticas** como recurso melódico, hecho que se ha observado con evidencia en una sola obra:

Fundamentos estilísticos: **Uso de escalas exóticas**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
Tétrade (1997) [*H.O.* nº 67]	Uso puntual de la escala hexátona.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
-	-

Se encuentra con algo más de presencia en la música camerística de Ramón Ramos la melodía en ***Spiegelbild*** (reflejo de espejo), recurso basado en la construcción melódica a partir de ejes de simetría, presente habitualmente en la técnica Dodecafónica serial y en autores como Anton Webern (1883-1945) por el que Ramón Ramos declaraba abiertamente una especial estima y admiración:

Fundamentos estilísticos: **Uso del *Spiegelbild* (reflejo en espejo)**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Après moi… (1985) [*H.O.* nº 41]	Como recurso puntual utilizado melódicamente.
Konzert (1987) [*H.O.* nº 45]	Como recurso puntual utilizado melódicamente.
Diabolus (1988) [*H.O.* nº 47]	Como recurso puntual utilizado melódicamente.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
-	-

ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Recuerdos del cielo ([2000¿?]) [*H.O.* nº 74]	Como base compositiva importante de la obra.
Aura ([2003]) [*H.O.* nº 80]	Vinculado melódicamente a la forma, de espejo.
Tuba Verum Corpus (2003) [*H.O.* nº 81]	En parte de la obra, ejes rítmico y de alturas.

También muy presente y muy característico de la técnica Dodecafónica serial es el recurso de la ***Klangfarbenmelodie*** (melodía de timbres), ampliamente presente en la música de Arnold Schoenberg (1874-1951) o Anton Webern (1883-1945), y que Ramón Ramos emplea en algunas de sus obras en una clara influencia de la música de los primeros dodecafonistas:

Fundamentos estilísticos: ***Klangfarbenmelodie***	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Ricercare (1986) [*H.O.* nº 43]	Como recurso, Con el *Tema Regio* de J. S. Bach.
Konzert (1987) [*H.O.* nº 45]	En la **P.2**.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Codex Aureum (2001) [*H.O.* nº 76]	Como recurso.
Der Blaue Engel (2003) [*H.O.* nº 79]	Como recurso importante.

Como se viera especialmente en el análisis de su obra ***Ricercare*** (1986) [*H.O.* nº 43], una de las obras seleccionadas como destacadas y analizadas con especial profusión y profundidad en el precedente *CAPÍTULO 4: ANÁLISIS MUSICAL DE LA OBRA CAMERÍSTICA DE RAMÓN RAMOS*, el compositor también hace uso, aunque discretamente, de la técnica de *Sustain* melódico-armónico, un procedimiento situado equidistante entre el tratamiento melódico y el armónico, sin llegar a ser del todo ni una melodía ni una verticalización armónica, consistente en sostener

individualmente las notas de una *Klangfarbenmelodie* (melodía de timbres) de modo que se superpongan escalonadamente generando un agregado armónico. Esta técnica se vincula especialmente a aquellas obras en las que existe un elemento temático melódico cuya personalidad quede bien definida:

Fundamentos estilísticos: ***Sustain* melódico-armónico**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Ricercare (1986) [*H.O.* nº 43]	Como recurso, con el *Tema Regio* de J. S. Bach.
Konzert (1987) [*H.O.* nº 45]	En la **P.2**. Como recurso.
Das aufwachen des Gregor Samsa (1989) [*H.O.* nº 51]	Como recurso puntual.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
-	-

Y también se hace un uso, aunque ya de modo anecdótico, de la **serie natural de armónicos** para generar e inspirar tanto líneas melódicas como armonías desplegadas:

Fundamentos estilísticos: **Uso de la serie natural de armónicos**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Comunicación (1981) [*H.O.* nº 24]	Como recurso.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Tiempo roto ([1984]) [*H.O.* nº 36]	Como recurso.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
-	-

En cuanto al **tratamiento armónico**, al igual que el melódico, mantiene, como es natural, un estrecho vínculo con el sistema compositivo empleado, desarrollándose principalmente en un marco dominado por la atonalidad, fruto de un Dodecafonismo serial, de un Serialismo no dodecafónico o de un Atonalismo libre, y manteniendo una especial tendencia hacia las relaciones interválicas disonantes de semitono/cromatismo y tritono anteriormente mencionadas, muy presentes también en la melodía, pero finalmente siempre sometido bajo la necesidad expresiva. En este sentido, se hallan muy habitualmente en la música camerística de Ramón Ramos agregados armónicos cuya base constructiva es puramente **atonal**, configurados libre e intuitivamente o como producto del uso de motivos o series defectivas, pero ajenos en concreto a la dodecafonía –serial y no serial– y al cluster, cuya especificidad hace necesario un tratamiento particular:

Fundamentos estilísticos: **Armonía atonal**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
De las comunicaciones C.B. (1974) [*H.O.* nº 02]	Como recurso relacionado con la atonalidad libre.
Diez piezas cortas para piano ([≤1975]) [*H.O.* nº 04]:	Como recurso relacionado con la atonalidad libre.
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Música anarca (1977) [*H.O.* nº 10]	Como recurso.
Parametros ([1978¿?]) [*H.O.* nº 11]	Como recurso.
D'Amore (1978) [*H.O.* nº 12]	Basada en el uso del material precompositivo.
Yerbabuena (1981) [*H.O.* nº 23]	Generada a partir de la distorsión de la los motivos folklóricos.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Klavierstück [***Armagedón***] (1985) [*H.O.* nº 38]	Como recurso.
3 Piezas para 4 Cellos (1985) [*H.O.* nº 39]	Como recurso.
Diabolus (1988) [*H.O.* nº 47]	Basada en el simbolismo y el material interválico y serial no dodecafónico.
En el fondo de un beso dormido (1989) [*H.O.* nº 50]	Basada principalmente en el semitono y en el tritono.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
Verwirrung (1992) [*H.O.* nº 55]	Basada en el uso del material precompositivo.
Diferencias sobre Doktor Faustus (1992) [*H.O.* nº 56]	Basada en el uso del material precompositivo.

Le papillon d'Isolde (1996) [*H.O.* nº 64]	Basada principalmente en el semitono y en el tritono.
Tétrade (1997) [*H.O.* nº 67]	Como recurso, asociado con la simbología.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Poculum amoris [grupo] (1999) [*H.O.* nº 72]	Basada en el uso del material precompositivo.
Codex Aureum (2001) [*H.O.* nº 76]	Como recurso.
Tres preludis (2002) [*H.O.* nº 77]	Basada en el uso del material precompositivo.
Aura ([2003]) [*H.O.* nº 80]	Basada principalmente en el semitono y en el tritono.
Orgelmasse (2005) [*H.O.* nº 84]	Como recurso principal.
Remor de claredats (2005) [*H.O.* nº 85]	Como recurso.

Con algo memos de presencia, aunque de uso destacado en la música camerística de Ramón Ramos, se encuentra la **armonía dodecafónica**, cuyo origen puede ser serial o no serial, y en cuya intención reside fundamentalmente la premisa del uso del completo cromático de modo armónico, bien de una vez o en segmentaciones que se complementan estrechamente expuestas:

Fundamentos estilísticos: **Armonía dodecafónica**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Dieser zug hält an jeder haltestelle (1976) [*H.O.* nº 05]	Al superponer la pantonalidad surge un acorde dodecafónico.
Progressió (1976) [*H.O.* nº 08]	Basada en la serie dodecafónica.
Procés d'una serie (1977) [*H.O.* nº 09]	Basada en la serie dodecafónica.
Música anarca (1977) [*H.O.* nº 10]	Como recurso.
Comunicación (1981) [*H.O.* nº 24]	Como recurso.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Rien ne va plus (1985) [*H.O.* nº 37]	Basada en la serie dodecafónica.
Après moi… (1985) [*H.O.* nº 41]	Como recurso.
El Exterminador [grupo] (1986) [*H.O.* nº 42]	Basada en la serie dodecafónica.
Ricercare (1986) [*H.O.* nº 43]	Como recurso.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
Rumor de claridades (1997) [*H.O.* nº 66]	Basada en la serie dodecafónica.
Tétrade (1997) [*H.O.* nº 67]	Basada en las series dodecafónicas.

ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Tratado de la locura (1998) [*H.O.* nº 69]	Basada en la serie dodecafónica.
Der Blaue Engel (2003) [*H.O.* nº 79]	Basada en la serie dodecafónica.
Tuba Verum Corpus (2003) [*H.O.* nº 81]	Basada en la serie dodecafónica.
Remor de claredats (2005) [*H.O.* nº 85]	Como recurso.

Y con un uso profusamente efusivo se encuentra la **armonía de cluster**, que es desplegada como recurso en todas sus opciones a lo largo de prácticamente toda la obra camerística, tanto en disposiciones cerradas como abiertas, y especialmente de modo cromático arracimado, como producto tanto de series –dodecafónicas o no– como de planteamientos libres:

Fundamentos estilísticos: **Armonía de cluster**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
De las comunicaciones C.B. (1974) [*H.O.* nº 02]	Como recurso.
Diez piezas cortas para piano ([≤1975]) [*H.O.* nº 04]:	Como recurso.
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Eixides (1976) [*H.O.* nº 06]	Como gesto gráfico.
Cambiata (1976) [*H.O.* nº 07]	Como recurso.
Música anarca (1977) [*H.O.* nº 10]	Como recurso.
Leggiero (1978) [*H.O.* nº 14]	Proceso armónico resuelto sobre un cluster dodecafónico.
Pas encore (1979) [*H.O.* nº 16]	Como recurso.
Ritorno ([1980]) [*H.O.* nº 21]	Basada en la serie-motivo tetrafónica.
Comunicación (1981) [*H.O.* nº 24]	Como recurso.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Tiempo roto ([1984]) [*H.O.* nº 36]	Como recurso.
Rien ne va plus (1985) [*H.O.* nº 37]	Basada en la serie dodecafónica.
3 Piezas para 4 Cellos (1985) [*H.O.* nº 39]	Como recurso.
Après moi… (1985) [*H.O.* nº 41]	Como recurso.
El Exterminador [grupo] (1986) [*H.O.* nº 42]	Como recurso.
Ricercare (1986) [*H.O.* nº 43]	Como recurso.
Konzert (1987) [*H.O.* nº 45]	Como recurso.
Gestalt (1987) [*H.O.* nº 46]	Como base de la obra.
Diabolus (1988) [*H.O.* nº 47]	Basada en el simbolismo y el material interválico y serial.

En el fondo de un beso dormido (1989) [*H.O.* nº 50]	Como recurso.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
Verwirrung (1992) [*H.O.* nº 55]	Basada en la serie-motivo tetrafónica.
Touché (1994) [*H.O.* nº 60]	Basada en la serie-motivo tetrafónica.
Rumor de claridades (1997) [*H.O.* nº 66]	Basada en la serie dodecafónica.
Tétrade (1997) [*H.O.* nº 67]	Como recurso.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Recuerdos del cielo ([2000¿?]) [*H.O.* nº 74]	Basada en la serie-motivo heptafónica.
Codex Aureum (2001) [*H.O.* nº 76]	Como recurso.
Tuba Verum Corpus (2003) [*H.O.* nº 81]	Fruto de la indeterminación.
Orgelmasse (2005) [*H.O.* nº 84]	Como recurso.
Remor de claredats (2005) [*H.O.* nº 85]	Como recurso.

Además de la habitual armonía de base disonante, en el ejercicio de su libertad compositiva, aunque en menor medida, el autor hace también uso explícito de una **armonía tradicional** con acordes de corte más consonante, que son expuestos tanto en contextos tonales como no tonales, en este último caso justificados muchas veces simbólicamente o por el uso de citas musicales:

Fundamentos estilísticos: **Uso de la armonía tradicional**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
De las comunicaciones C.B. (1974) [*H.O.* nº 02]	Como recurso, ironizando sobre la estética clásico-romántica.
Diez piezas cortas para piano ([≤1975]) [*H.O.* nº 04]:	Como recurso. Tríadas tradicionales.
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Música anarca (1977) [*H.O.* nº 10]	Como recurso simbólico muy puntual: arpegio de Sol Mayor en las campanas.
Pas encore (1979) [*H.O.* nº 16]	Como recurso asociado al simbolismo de la obra.
Alla breve [piano] (1979) [*H.O.* nº 17]	Utilizadas pantonalmente.
L'últim adeu [grupo] (1982) [*H.O.* nº 25]	Como base compositiva. Música tonal.
L'últim adeu [dúo] (1982) [*H.O.* nº 26]	Como base compositiva. Música tonal.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Rien ne va plus (1985) [*H.O.* nº 37]	En la cita de J. S. Bach.
Klavierstück [***Armagedón***] (1985) [*H.O.* nº 38]	Como recurso justificado por la simbología temática. Acorde perfecto mayor en el ***P***. Y en la Coda un Sol Mayor.

3 Piezas para 4 Cellos (1985) [*H.O.* nº 39]	Como recurso.
El Exterminador [grupo] (1986) [*H.O.* nº 42]	Como recurso justificado por la simbología temática. Acorde perfecto mayor en el piano.
Ricercare (1986) [*H.O.* nº 43]	En las citas de J. S. Bach.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Melencolia I (2002) [*H.O.* nº 78]	Como base compositiva. Música tonal.
Remor de claredats (2005) [*H.O.* nº 85]	Como recurso compositivo.

El uso de la armonía tradicional da en ocasiones origen a **cadencias tonales clásicas** explícitas. Sin embargo –a no ser que el sistema de la obra sea plenamente tonal– este recurso no es empleado *per se* por su sentido como música tonal, sino que viene asociado siempre a una intención sugestiva o con un motivo simbólico:

Fundamentos estilísticos: **Uso de cadencias tonales clásicas**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
De las comunicaciones C.B. (1974) [*H.O.* nº 02]	Como recurso, ironizando sobre la estética clásico-romántica.
Diez piezas cortas para piano ([≤1975]) [*H.O.* nº 04]:	Como recurso.
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Pas encore (1979) [*H.O.* nº 16]	Como recurso simbólico y expresivo.
Yerbabuena (1981) [*H.O.* nº 23]	Inspirada en el folklorismo andaluz y la cadencia andaluza.
L'últim adeu [grupo] (1982) [*H.O.* nº 25]	Música tonal.
L'últim adeu [dúo] (1982) [*H.O.* nº 26]	Música tonal.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Rien ne va plus (1985) [*H.O.* nº 37]	En la cita de J. S. Bach.
3 Piezas para 4 Cellos (1985) [*H.O.* nº 39]	Como recurso.
Après moi… (1985) [*H.O.* nº 41]	En la cita de J. S. Bach.
Ricercare (1986) [*H.O.* nº 43]	Como recurso asociado a la cita de la *Ofrenda Musical* de J. S. Bach.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Melencolia I (2002) [*H.O.* nº 78]	Música tonal.

Remor de claredats (2005) [*H.O.* nº 85]	Como recurso.

En cuanto a la presencia de **centros tonales**, estos se emplean también en los contextos atonales, más allá de su natural uso en la música concebida bajo el Sistema tonal. Su uso viene en ocasiones justificado tanto asociado a la presencia de escalas y/o modos en categoría de material compositivo como a la utilización de citas de música tonal o modal, además de darse también de manera libre como recurso meramente discusivo:

Fundamentos estilísticos: **Uso de centros tonales**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
D'Amore (1978) [*H.O.* nº 12]	Como recurso. Mi (del modo Frigio) y Re.
Leggiero (1978) [*H.O.* nº 14]	Centro tonal de Re en contexto atonal.
Pas encore (1979) [*H.O.* nº 16]	Centro tonal de Re en contexto atonal.
Llanto por una ausencia (1980) [*H.O.* nº 20]	Uso puntual. Centro tonal de Mi (asociado al Mi frigio)
Yerbabuena (1981) [*H.O.* nº 23]	La, fruto del modo Frigio.
Comunicación (1981) [*H.O.* nº 24]	Como recurso. Fa# y Sol.
L'últim adeu [grupo] (1982) [*H.O.* nº 25]	Música tonal. Sol Mayor.
L'últim adeu [dúo] (1982) [*H.O.* nº 26]	Música tonal. Sol Mayor.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Quasi niente (1983) [*H.O.* nº 30]	Como recurso. Re.
Contraposición (1983) [*H.O.* nº 32]	Como recurso. Mi.
3 Piezas para 4 Cellos (1985) [*H.O.* nº 39]	En la **P.3**. Re.
Ricercare (1986) [*H.O.* nº 43]	Como recurso asociado a la cita de J. S. Bach..
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Codex Aureum (2001) [*H.O.* nº 76]	Proveniente de las citas modales.
Tres preludis (2002) [*H.O.* nº 77]	Como recurso. Mi (del modo Frigio)
Melencolia I (2002) [*H.O.* nº 78]	Música tonal. Sol menor.
Orgelmasse (2005) [*H.O.* nº 84]	Como recurso puntual. Mi.
Remor de claredats (2005) [*H.O.* nº 85]	Como recurso. Fa. Asociado al sistema tonal.

En cuanto al **tratamiento rítmico**, del mismo modo que se caracteriza la melodía, el ritmo se define generalmente en la obra camerística de Ramón Ramos por una huida de todo pulso regular y previsible en beneficio de una organización rítmica quebrada, irregular, inestable y sorpresiva. En este sentido, llevado a un mayor grado de aplicación, en algunas obras se hace un uso destacado de la **polirritmia**, bien como medio para dispersar cualquier sensación de pulso, bien como medio para distorsionar su percepción, o bien como medio para crear estructuras rítmicas de hemiolía o más complejas en una superposición de ritmos divergentes:

Fundamentos estilísticos: **Uso destacado de la Polirritmia**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Pas encore (1979) [*H.O.* nº 16]	Como medio para huir totalmente de la evidenciación del pulso.
Ritorno ([1980]) [*H.O.* nº 21]	Como recurso, especialmente en forma de hemiolía de 3 contra 2.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Das aufwachen des Gregor Samsa (1989) [*H.O.* nº 51]	Como medio para distorsionar la percepción del pulso.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
El Tumbao (1993) [*H.O.* nº 59]	Mezcla compleja, simultánea de ritmos del tumbao latinoamericano.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
-	-

En este mismo sentido también se da, aunque muy anecdóticamente, la superposición simultánea de ***Tempi*** **independientes**, bien con el deseo de crear planos divergentes superpuestos o bien para diluir el pulso en una masa sonora:

Fundamentos estilísticos: **Uso de *Tempi* independientes**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
-	-

ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
Diferencias sobre Doktor Faustus (1992) [*H.O.* nº 56]	Como recurso puntual.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Tuba Verum Corpus (2003) [*H.O.* nº 81]	En la superposición de citas del *Ave Verum Corpus* de W. Byrd.

Y con el deseo contrario, en la libertad creativa que caracteriza la práctica compositiva de Ramón Ramos, el autor hace uso en algunas obras de un **pulso claro y regular** con un tratamiento clásico del ritmo que a veces responde a un objetivo simbólico, dramático, motivado por un ritmo característico, como simple recurso discursivo, o vinculado a la música tonal:

Fundamentos estilísticos: **Pulso claro y regular**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
Diez piezas cortas para piano ([≤1975]) [*H.O.* nº 04]	Tratamiento clásico del ritmo.
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Dieser zug hält an jeder haltestelle (1976) [*H.O.* nº 05]	Con motivo de simular el traqueteo obstinado del tren.
Ritorno ([1980]) [*H.O.* nº 21]	En algunos momentos se muestra bien asentada en el pulso.
L'últim adeu [grupo] (1982) [*H.O.* nº 25]	Música tonal.
L'últim adeu [dúo] (1982) [*H.O.* nº 26]	Música tonal.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
El Exterminador [percusión] (1983) [*H.O.* nº 31]	En algunos momentos se muestra bien asentada en el pulso, como efecto dramático.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
SGAEvarius (1998) [*H.O.* nº 70]	Con motivo del ritmo de pasodoble.
Melencolia I (2002) [*H.O.* nº 78]	Música tonal.

Especialmente vinculado al uso del pulso claro y regular se encuentran en la música camerística de Ramón Ramos algunas referencias a **ritmos**

característicos, empleados con la intención de emular en sus obras aspectos rítmicos familiares, motivado por un afán simbólico o simplemente tratando de adoptar su idiosincrasia:

Fundamentos estilísticos: **Uso de ritmos característicos**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
Diferencias sobre Doktor Faustus (1992) [*H.O.* nº 56]	Vals.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Tratado de la locura (1998) [*H.O.* nº 69]	Vals.
SGAEvarius (1998) [*H.O.* nº 70]	Pasodoble.

En cuanto a recursos y efectos sonoros relacionados con el ritmo se observa el empleo de la **bilocación rítmica**[362], consistente en confrontar en voces o grupos instrumentales diferentes un ritmo basado en la pulsación contra su propia síncopa, con el deseo de generar tensión:

Fundamentos estilísticos: **Bilocación rítmica**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Pentáfono (1979) [*H.O.* nº 18]	Como recurso con presencia destacada.
Comunicación (1981) [*H.O.* nº 24]	Como recurso puntual.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
El Exterminador [grupo] (1986) [*H.O.* nº 42]	Como recurso puntual.

[362] Término acuñado aquí por el autor de la Tesis Doctoral para identificar el fenómeno rítmico, inspirando su denominación en el término de *bilocación* que alude a localizar simultáneamente un mismo elemento en dos lugares diferentes.

Konzert (1987) [*H.O.* nº 45]	Como recurso puntual.
Diabolus (1988) [*H.O.* nº 47]	Como recurso puntual.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
Diferencias sobre Doktor Faustus (1992) [*H.O.* nº 56]	Como recurso puntual.
Touché (1994) [*H.O.* nº 60]	Como recurso puntual.
Tétrade (1997) [*H.O.* nº 67]	Como recurso puntual.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
-	-

Otro efecto sonoro relacionado con el ritmo empleado en la música camerística de Ramón Ramos son las **pirámides**, consistentes en distribuir diseños dispuestos rítmicamente en la distribución instrumental de la partitura de modo escalonado en forma de pirámide, provocando un efecto sonoro de acumulación y disipación progresiva con un efecto de especial interés sobre la panorámica sonora:

Fundamentos estilísticos: **Pirámides**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Rien ne va plus (1985) [*H.O.* nº 37]	Como recurso puntual.
Konzert (1987) [*H.O.* nº 45]	Como recurso puntual.
Diabolus (1988) [*H.O.* nº 47]	Como recurso con presencia destacada.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
Tétrade (1997) [*H.O.* nº 67]	Como recurso con presencia destacada.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
-	-

En este caso, relacionado con la ausencia de ritmo y también de cualquier otro elemento musical sonoro, se observa ahora la presencia del **silencio dramático**, que implica la utilización del silencio absoluto como parte integrante del discurso musical. Este recurso es utilizado por Ramón Ramos en su obra camerística bien como medio de expresión en forma de pausa dramática, cargado de emoción y de

tensión contenida, o bien como un medio más funcional a través del cual articular la estructura formal de la obra:

Fundamentos estilísticos: **Uso del silencio dramático**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
Declinaciones (1979) [*H.O.* nº 01]	Utilizado dramáticamente al final de la obra.
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Dieser zug hält an jeder haltestelle (1976) [*H.O.* nº 05]	Utilizado dramáticamente al final de la obra.
Pas encore (1979) [*H.O.* nº 16]	Durante con una honda carga dramática durante toda la obra y especialmente al final.
Pentáfono (1979) [*H.O.* nº 18]	Utilizado dramáticamente al final de la obra.
Llanto por una ausencia (1980) [*H.O.* nº 20]	Utilizado dramáticamente a lo largo de la obra.
Yerbabuena (1981) [*H.O.* nº 23]	Utilizado como medio para definir la estructura, y dramáticamente al final.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Quasi niente (1983) [*H.O.* nº 30]	Empleado en el centro de la obra.
Tiempo roto ([1984]) [*H.O.* nº 36]	Utilizado dramáticamente al inicio de la obra.
3 Piezas para 4 Cellos (1985) [*H.O.* nº 39]	Utilizado dramáticamente al final de la obra.
El Exterminador [grupo] (1986) [*H.O.* nº 42]	Utilizado durante toda la obra.
Gestalt (1987) [*H.O.* nº 46]	Utilizado como medio para definir la estructura, y dramáticamente al final.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
Verwirrung (1992) [*H.O.* nº 55]	Utilizado como medio para definir la estructura de la obra.
Rumor de claridades (1997) [*H.O.* nº 66]	Utilizado dramáticamente al final de la obra.
Tétrade (1997) [*H.O.* nº 67]	Utilizado como medio para definir la estructura de la obra.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Tres preludis (2002) [*H.O.* nº 77]	Utilizado dramáticamente al final de la obra.

En cuanto a la **dinámica** en la música camerística de Ramón Ramos se observa un uso profuso de toda la gama posible, encontrando muy habitualmente en sus partituras indicaciones desde el ***P pos.*** (todo lo suave posible) hasta el ***f pos.*** (todo lo fuerte posible). En líneas generales se observa como especial característica una predilección por el contraste súbito y brusco entre dinámicas extremas, que

abarcan expresiones desde lo brutalmente agresivo y violento hasta lo atmosféricamente etéreo e indiferente.

En cuanto al empleo del contrapunto, Ramón Ramos hace en su música de cámara un uso muy exuberante de las **técnicas contrapuntísticas** clásicas, desarrollándolas en todas sus posibilidades y mostrando siempre una gran maestría y un claro dominio de la escritura contrapuntística. En este sentido se hallan en sus partituras camerísticas gran cantidad de **cánones y estrechos** realizados a partir de los motivos, series –dodecafónicas o no–, temas melódicos o citas musicales:

Fundamentos estilísticos: **Contrapunto: canon y estrecho**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Cambiata (1976) [*H.O.* nº 07]	Como recurso destacado.
Procés d'una serie (1977) [*H.O.* nº 09]	Como recurso destacado.
Música anarca (1977) [*H.O.* nº 10]	Como recurso.
Pas encore (1979) [*H.O.* nº 16]	Como recurso.
Pentáfono (1979) [*H.O.* nº 18]	Como recurso.
Ritorno ([1980]) [*H.O.* nº 21]	Como recurso destacado, basado en la serie-motivo tetrafónica.
Comunicación (1981) [*H.O.* nº 24]	Como recurso.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Rien ne va plus (1985) [*H.O.* nº 37]	Como recurso, basado en la serie dodecafónica.
3 Piezas para 4 Cellos (1985) [*H.O.* nº 39]	Como recurso destacado en la **P.2**.
El Exterminador [grupo] (1986) [*H.O.* nº 42]	Como recurso, basado en la cita del *Dies irae*.
Ricercare (1986) [*H.O.* nº 43]	Despliegue de numerosos estrechos realizados sobre el citado *Tema Regio* de J. S. Bach.
Konzert (1987) [*H.O.* nº 45]	Como recurso.
Diabolus (1988) [*H.O.* nº 47]	Como recurso, basado en el material interválico y serial.
En el fondo de un beso dormido (1989) [*H.O.* nº 50]	Recurso importante en la obra, realizado sobre el motivo principal.

ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
Verwirrung (1992) [*H.O.* nº 55]	Como recurso, basado en el material interválico y serial.
Diferencias sobre Doktor Faustus (1992) [*H.O.* nº 56]	Como recurso importante en la obra.
Rumor de claridades (1997) [*H.O.* nº 66]	Como recurso, basado en la serie dodecafónica.
Tétrade (1997) [*H.O.* nº 67]	Como recurso destacado, basado en las series dodecafónicas.
Mana (1997) [*H.O.* nº 68]	Como recurso.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Tratado de la locura (1998) [*H.O.* nº 69]	Como recurso.
Poculum amoris [grupo] (1999) [*H.O.* nº 72]	Como recurso.
Recuerdos del cielo ([2000¿?]) [*H.O.* nº 74]	Como recurso, basado en la serie-motivo heptafónica y en formas de *spiegel*.
Codex Aureum (2001) [*H.O.* nº 76]	Como recurso.
Tuba Verum Corpus (2003) [*H.O.* nº 81]	Presente en algunas Partes de la obra.
Orgelmasse (2005) [*H.O.* nº 84]	Como recurso.
Remor de claredats (2005) [*H.O.* nº 85]	Como recurso.

También el contrapuntístico **estilo imitativo** es especialmente empleado en la escritura del compositor, en forma de imitaciones motívicas y temáticas que conforman el desarrollo del discurso musical, y especialmente basadas en los materiales seriales –dodecafónicos o no–:

Fundamentos estilísticos: **Estilo imitativo**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Cambiata (1976) [*H.O.* nº 07]	Como recurso.
Pentáfono (1979) [*H.O.* nº 18]	Como recurso.
Ritorno ([1980]) [*H.O.* nº 21]	Recurso basado en la serie-motivo tetrafónica.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Quasi niente (1983) [*H.O.* nº 30]	Base compositiva
3 Piezas para 4 Cellos (1985) [*H.O.* nº 39]	Como recurso. importante en el P.2.
Ricercare (1986) [*H.O.* nº 43]	Como recurso
Konzert (1987) [*H.O.* nº 45]	Como recurso
Diabolus (1988) [*H.O.* nº 47]	Como recurso, basada en el material interválico y serial.

En el fondo de un beso dormido (1989) [*H.O.* nº 50]	Recurso importante en la obra, sobre el motivo principal.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
Verwirrung (1992) [*H.O.* nº 55]	Basada en el material interválico y serial.
Diferencias sobre Doktor Faustus (1992) [*H.O.* nº 56]	Como recurso importante.
Rumor de claridades (1997) [*H.O.* nº 66]	Como recurso, basada en la serie dodecafónica.
Mana (1997) [*H.O.* nº 68]	Como recurso
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Poculum amoris [grupo] (1999) [*H.O.* nº 72]	Como recurso
Recuerdos del cielo ([2000¿?]) [*H.O.* nº 74]	Basada en la serie-motivo heptafónica y en formas de *spiegel*.
Tres preludis (2002) [*H.O.* nº 77]	Como recurso.
Aura ([2003]) [*H.O.* nº 80]	Base compositiva
Orgelmasse (2005) [*H.O.* nº 84]	Como recurso.
Remor de claredats (2005) [*H.O.* nº 85]	Como recurso.

En cuanto al **tratamiento motívico y temático**, rememorando la cita de Ramón Ramos con la que se abría el presente apartado –"Componer no es exponer, sino sacar el máximo provecho a uno o a unos pocos elementos primarios que sirvieron de inicio a la obra musical." (ESPERT, 1989: 39)–, queda patente mediante la observación de su música camerística analizada en el Capítulo 4 que el empleo y desarrollo de un reducido número de "elementos primarios" seleccionados para la obra suele ser un factor importante en la construcción de su discurso musical. Estos "elementos primarios", en forma principalmente de series –dodecafónicas o no–, son sometidos profusamente a un **desarrollo motívico** basado principalmente en las técnicas clásicas contrapuntísticas de inversión, retrogradación, inversión-retrógrada, aumentación, disminución, etc…, ampliamente empleadas como fundamento compositivo especialmente en la dialéctica del Serialismo y del Dodecafonismo serial:

Fundamentos estilísticos: **Desarrollo motívico**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Música anarca (1977) [*H.O.* nº 10]	De los motivos precompositivos.
D'Amore (1978) [*H.O.* nº 12]	Del motivo precompositivo. Como fundamento de la composición.
Leggiero (1978) [*H.O.* nº 14]	Motivo principal del cello
Pas encore (1979) [*H.O.* nº 16]	Del motivo principal (***mo*Pral.**).
Llanto por una ausencia (1980) [*H.O.* nº 20]	Motivo principal del trombón
Ritorno ([1980]) [*H.O.* nº 21]	De la serie/motivo.
Yerbabuena (1981) [*H.O.* nº 23]	Del motivo-tema principal. Como fundamento de la composición.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Quasi niente (1983) [*H.O.* nº 30]	Como fundamento destacado en la obra.
Contraposición (1983) [*H.O.* nº 32]	Del motivo precompositivo.
Klavierstück [***Armagedón***] (1985) [*H.O.* nº 38]	De los elementos armónico-rítmicos principales.
3 Piezas para 4 Cellos (1985) [*H.O.* nº 39]	Como recurso en el **P.2**.
Diabolus (1988) [*H.O.* nº 47]	Del material serial precompositivo.
En el fondo de un beso dormido (1989) [*H.O.* nº 50]	Del motivo-tema principal. Como fundamento de la composición.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
Verwirrung (1992) [*H.O.* nº 55]	Del material precompositivo serial y temático.
Diferencias sobre Doktor Faustus (1992) [*H.O.* nº 56]	Del motivo precompositivo. Como fundamento de la composición.
El Tumbao (1993) [*H.O.* nº 59]	De los ritmos del tumbao latino
Touché (1994) [*H.O.* nº 60]	De los motivos precompositivos.
Tétrade (1997) [*H.O.* nº 67]	De los motivos precompositivos.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
SGAEvarius (1998) [*H.O.* nº 70]	Del motivo melódico y del contramotivo.
Poculum amoris [grupo] (1999) [*H.O.* nº 72]	De las series/motivos.
Recuerdos del cielo ([2000¿?]) [*H.O.* nº 74]	De la serie-motivo heptafónica.
Codex Aureum (2001) [*H.O.* nº 76]	De las citas.
Tres preludis (2002) [*H.O.* nº 77]	Del motivo precompositivo. Como fundamento de la composición.
Aura ([2003]) [*H.O.* nº 80]	Como fundamento de la composición
Remor de claredats (2005) [*H.O.* nº 85]	De los motivos precompositivos.

El desarrollo motívico lleva en muchas ocasiones a la configuración de elementos de marcada personalidad temática, que a su vez son sometidos a **variación** con amplia libertad a través de variaciones ornamentales rítmico-melódicas, por elaboración armónico-contrapuntística, mediante mutaciones libres en forma de amplificación temática, etc…, encontrando un importante número de obras en las que se desarrolla y se presta una especial atención a la variación temática como recurso compositivo:

Fundamentos estilísticos: **Variación**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Cambiata (1976) [*H.O.* nº 07]	A través de la calidad interpretativa.
Música anarca (1977) [*H.O.* nº 10]	Como recurso, sobre los motivos.
D'Amore (1978) [*H.O.* nº 12]	Supone la base compositiva de la obra.
Pas encore (1979) [*H.O.* nº 16]	Del motivo principal.
Ritorno ([1980]) [*H.O.* nº 21]	Recurso basado en la serie-motivo tetrafónica.
Yerbabuena (1981) [*H.O.* nº 23]	Como recurso, basada en los motivos.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Quasi niente (1983) [*H.O.* nº 30]	Supone el fundamento dialéctico de la obra.
Contraposición (1983) [*H.O.* nº 32]	Como recurso, basada en el motivo.
Rien ne va plus (1985) [*H.O.* nº 37]	Como recurso, basada en la serie dodecafónica.
3 Piezas para 4 Cellos (1985) [*H.O.* nº 39]	Como recurso, destacado en la **P.2**.
El Exterminador [grupo] (1986) [*H.O.* nº 42]	Como recurso, basado en la cita del *Dies irae*.
Ricercare (1986) [*H.O.* nº 43]	Como recurso, basado en el citado *Tema Regio* de J. S. Bach.
Konzert (1987) [*H.O.* nº 45]	Del motivo serial y de otros elementos.
Diabolus (1988) [*H.O.* nº 47]	Como recurso, basada en el material interválico y serial.
En el fondo de un beso dormido (1989) [*H.O.* nº 50]	Recurso importante en la obra, llevada a cabo sobre el motivo principal.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
Verwirrung (1992) [*H.O.* nº 55]	Basada en el material interválico y serial.
Diferencias sobre Doktor Faustus (1992) [*H.O.* nº 56]	Como recurso destacado en la obra.
El Tumbao (1993) [*H.O.* nº 59]	Basada en los ritmos del tumbao latino.

Rumor de claridades (1997) [*H.O.* nº 66]	Como recurso, basada en la serie dodecafónica.
Tétrade (1997) [*H.O.* nº 67]	Recurso, basado en las series.
Mana (1997) [*H.O.* nº 68]	Como recurso.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
SGAEvarius (1998) [*H.O.* nº 70]	Basada en el motivo serial.
Poculum amoris [grupo] (1999) [*H.O.* nº 72]	Recurso importante, basado en las series-motivos.
Recuerdos del cielo ([2000¿?]) [*H.O.* nº 74]	Basada en la serie-motivo heptafónica y en formas de *spiegel*.
Codex Aureum (2001) [*H.O.* nº 76]	Como recurso.
Tres preludis (2002) [*H.O.* nº 77]	Como recurso importante en la obra.
Der Blaue Engel (2003) [*H.O.* nº 79]	Como recurso, empleado destacadamente en el tema del vals por aumentación.
Aura ([2003]) [*H.O.* nº 80]	Supone la base compositiva de la obra.
Remor de claredats (2005) [*H.O.* nº 85]	Como recurso.

En cuanto a la **instrumentación y la tímbrica**, la obra camerística de Ramón Ramos despliega una amplia gama de **plantillas instrumentales** que van desde la obra a solo, pasando tanto por reducidos como amplios grupos instrumentales, hasta las plantillas en multi-grupos o la orquesta de cámara, lo que se puede comprobar detalladamente en el *CAPÍTULO 2: CATÁLOGO DE OBRA* de la presente Tesis Doctoral, concretamente en su apartado *2.3.2. Listado simple de obras por género/instrumentación*.

En una observación estadística particular de la **instrumentación** empleada en las obras camerísticas de Ramón Ramos se obtienen los resultados recogidos en la siguiente tabla, donde se muestran ordenadamente de mayor a menor la presencia de los instrumentos en el total de 65 obras camerísticas catalogadas del autor –obras concluidas completamente–. Los resultados obtenidos dejan al descubierto las preferencias instrumentales de Ramón Ramos, por un lado decantándose con especial evidencia por el uso de los instrumentos de cuerda, viento madera y piano, en especial y en primer lugar por el violonchelo, instrumento del cual Ramón Ramos era intérprete, y por el contrario realizando un uso muy reducido de otros instrumentos *a priori* previsiblemente más ordinarios en la música del siglo XX-XXI, como el saxofón que queda en la 18ª posición:

Fundamentos estilísticos: **Instrumentación**	
Instrumentos:	**% de uso en el corpus camerístico:**
Violonchelo	**50,77%** (en 33 obras)
Clarinetes	**41,54%** (en 27 obras)
Flautas	**38,46%** (en 25 obras)
Piano	**38,46%** (en 25 obras)
Violín	**36,92%** (en 24 obras)
Percusión	**36,92%** (en 24 obras)
Viola	**29,23%** (en 19 obras)
Oboes	**26,15%** (en 17 obras)
Trompas	**23,07%** (en 15 obras)
Fagotes	**21,54%** (en 14 obras)
Contrabajo	**18,46%** (en 12 obras)
Trombones	**18,46%** (en 12 obras)
Trompetas	**13,85%** (en 9 obras)
Guitarra	**12,31%** (en 8 obras)
Tubas	**7,69%** (en 5 obras)
Voz	**7,69%** (en 5 obras)
Flautas dulces	**6,15%** (en 4 obras)
Saxofones	**4,62%** (en 3 obras)
Clavicémbalo	**4,62%** (en 3 obras)
Celesta	**3,08%** (en 2 obras)
Armónica	**1,54%** (en 1 obra)
Armonio a pedal	**1,54%** (en 1 obra)
Arpa	**1,54%** (en 1 obra)
Electrónica	**1,54%** (en 1 obra)
Flexatón	**1,54%** (en 1 obra)
Mandolina	**1,54%** (en 1 obra)
Órgano	**1,54%** (en 1 obra)

Más allá de la instrumentación empleada, resulta interesantísimo observar más concretamente el uso instrumental en relación al tratamiento del timbre y su calidad sonora, y cómo desde el Bruitismo ejercido por Ramón Ramos, influenciado por las técnicas de vanguardia de las últimas décadas del siglo XX, lleva a cabo un Experimentalismo sonoro que, como ya se comentó al hablar de los sistemas compositivos, supone uno de los pilares fundamentales estéticos y

estilísticos de la música de Ramón Ramos, y en el que el colorido instrumental juega un papel decisivo. Esta postura estética Bruitista se manifiesta pues a través de la búsqueda de nuevos colores, mediante la experimentación de modos no ordinarios de interpretación y mediante el **uso de técnicas extendidas instrumentales**, lo que se da en una parte destacada de su corpus camerístico, bien como un recurso puntual de color o bien incluso como fundamento dialéctico principal en algunas obras:

Fundamentos estilísticos: **Uso de técnicas extendidas instrumentales**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
Declinaciones (1979) [*H.O.* nº 01]	Técnicas muy diversas. Suponen la base compositiva de la obra. Uso de objetos externos: canica, diapasón.
De las comunicaciones C.B. (1974) [*H.O.* nº 02]	Presentes en el violonchelo.
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Dieser zug hält an jeder haltestelle (1976) [*H.O.* nº 05]	La distorsión tímbrica a través de las técnicas extendidas supone una de las bases compositivas de la obra.
Cambiata (1976) [*H.O.* nº 07]	Como recurso puntual.
Progressió (1976) [*H.O.* nº 08]	Fundamento dialéctico principal de la obra.
Procés d'una serie (1977) [*H.O.* nº 09]	Fundamento dialéctico principal de la obra.
Música anarca (1977) [*H.O.* nº 10]	Como recurso.
Parametros ([1978¿?]) [*H.O.* nº 11]	Uso especial en la **P.** Timbre.
Pas encore (1979) [*H.O.* nº 16]	Empleo de diversas técnicas. Supone una de las bases compositivas de la obra.
Llanto por una ausencia (1980) [*H.O.* nº 20]	Empleo de diversas técnicas, tanto instrumentales como vocales.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Contraposición (1983) [*H.O.* nº 32]	Como recurso.
Tiempo roto ([1984]) [*H.O.* nº 36]	Como recurso.
Rien ne va plus (1985) [*H.O.* nº 37]	Como recurso importante en la obra.
Klavierstück [***Armagedón***] (1985) [*H.O.* nº 38]	Uso puntual de la resonancia por simpatía de las cuerdas libres. Acorde mudo.
3 Piezas para 4 Cellos (1985) [*H.O.* nº 39]	Como recurso muy puntual.
Ricercare (1986) [*H.O.* nº 43]	Como recurso en cuerda, piano y vientos.
Konzert (1987) [*H.O.* nº 45]	Como recurso especialmente presente en la **P.2**.
Gestalt (1987) [*H.O.* nº 46]	Fundamento dialéctico principal de la obra.
En el fondo de un beso dormido (1989) [*H.O.* nº 50]	Como recurso.

Das aufwachen des Gregor Samsa (1989) [*H.O.* nº 51]	Fundamento dialéctico principal de la obra.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
Diferencias sobre Doktor Faustus (1992) [*H.O.* nº 56]	Como recurso muy puntual.
Tétrade (1997) [*H.O.* nº 67]	Como recurso.
Mana (1997) [*H.O.* nº 68]	Como recurso en cuerda, percusión y vientos.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Tratado de la locura (1998) [*H.O.* nº 69]	*Glissandi* en láminas.
Poculum amoris [grupo] (1999) [*H.O.* nº 72]	Como recurso.

En relación a la búsqueda de nuevas sonoridades, esta también se hace extensiva más allá de los instrumentos tradicionales mediante la incorporación en algunas obras a su discurso musical de elementos, objetos suplementarios o **instrumentos no convencionales** o usados en contextos fuera de los ordinarios:

Fundamentos estilísticos: **Uso de instrumentos no convencionales**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Música anarca (1977) [*H.O.* nº 10]	La voz de los instrumentistas, el silbido y el aplauso, y un reloj despertador.
Comunicación (1981) [*H.O.* nº 24]	Flautas dulces y silbatos.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Ricercare (1986) [*H.O.* nº 43]	Tres cajitas de música.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
Tétrade (1997) [*H.O.* nº 67]	Empleo de objetos suplementarios muy diversos, interpretados por los instrumentistas de viento.
Mana (1997) [*H.O.* nº 68]	Cajitas de cerillas.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Tratado de la locura (1998) [*H.O.* nº 69]	La voz de los percusionistas. Watherphon, talking-drum, botellas, etc…
Poculum amoris [grupo] (1999) [*H.O.* nº 72]	Bolas de acero de Baoding para todos los instrumentalistas.
Remor de claredats (2005) [*H.O.* nº 85]	Dos crótalos empleados por el clarinetista.

Resulta de interés observar cómo el **contraste gestáltico** entre el Bruitismo sonoro y el sonido ordinario es empleado en algunas obras de modo absolutamente intencionado y programado con el deseo de crear relieves sonoros como medio expresivo y asociado al simbolismo de la obra, superponiendo explícitamente una calidad tímbrica a la otra:

Fundamentos estilísticos: **Contraste gestáltico: ruido - sonido**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Pas encore (1979) [*H.O.* nº 16]	Entre sonido bruitista y sonido ordinario.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Das aufwachen des Gregor Samsa (1989) [*H.O.* nº 51]	Entre sonido bruitista y sonido ordinario.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
-	-

Este Bruitismo sonoro se advierte de un modo implícito en algunas de sus obras como **influencia de la música electrónica**, en las que se lleva a cabo una mímesis de la sonoridad producida por medios electrónicos (tomando como referencia la experimentación sonora electrónica de las últimas décadas del siglo XX) a través de la manipulación del timbre de instrumentos acústicos ordinarios hacia la búsqueda de sonoridades de aspecto electrónico (filtros electrónicos pasa-banda, saturación y distorsión del sonido, etc…):

Fundamentos estilísticos: **Influencia de la música electrónica**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
Declinaciones (1979) [*H.O.* nº 01]	Mímesis tímbrica con la electrónica.
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Procés d'una serie (1977) [*H.O.* nº 09]	Mímesis tímbrica con la electrónica a través de sus gestos y colores sonoros.
Parametros ([1978¿?]) [*H.O.* nº 11]	En su concepción paramétrica sonora.

ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
-	-

Sin embargo, la música propiamente electrónica se reduce en la producción camerística de Ramón Ramos a algo muy anecdótico, limitándose a un uso puramente funcional y no desarrollándose en ningún momento una práctica artística plena de este género musical:

Fundamentos estilísticos: **Uso de la electrónica**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
Declinaciones (1979) [*H.O.* nº 01]	Amplificación del instrumento con micro de contacto.
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Gestalt (1987) [*H.O.* nº 46]	Se sugiere la amplificación de los instrumentos.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
Tétrade (1997) [*H.O.* nº 67]	Se emplea una pista de sonido como introducción, solo en el preludio de la obra.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
-	-

En cuanto a la disposición instrumental se puede observar en algunas de las obras camerísticas de Ramón Ramos cierta atención a la **espacialidad**, como medio para jugar con el parámetro de la percepción panorámica del público en la sala de concierto, resultante en función de la disposición instrumental determinada para la obra por el compositor:

Fundamentos estilísticos: **Espacialidad**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
De las comunicaciones C.B. (1974) [*H.O.* nº 02]	Fruto de la teatralidad
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Pentáfono (1979) [*H.O.* nº 18]	Fundamental en la obra.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Arcano ([1983]) [*H.O.* nº 33]	Fundamental en la obra.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
Tétrade (1997) [*H.O.* nº 67]	Fundamental en la obra.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Tuba Verum Corpus (2003) [*H.O.* nº 81]	Fundamental en la obra.

En la observación del plano referente a las **texturas** presentes en la música de cámara del compositor Ramón Ramos se advierte la presencia de una amplia gama de ellas, apareciendo tanto de modo uniforme como en diferentes combinaciones, solapadas y amalgamadas dando origen a texturas compuestas complejas.

Entre ellas se encuentran la **textura de melodía acompañada**, de corte más tradicional y que se da especialmente, como es lógico, entre las obras concebidas desde los parámetros más clásicos de la Tonalidad. Aunque también se encuentra dicha textura sonora empleada más allá de la música tonal en contextos claramente atonales, pero siempre justificada con una intención simbólica o sugestiva:

Fundamentos estilísticos: **Textura de melodía acompañada**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
De las comunicaciones C.B. (1974) [*H.O.* nº 02]	Como recurso, ironizando sobre la estética clásico-romántica.
Diez piezas cortas para piano ([≤1975]) [*H.O.* nº 04]:	Como recurso. Presencia de bajos Alberti.

ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Yerbabuena (1981) [*H.O.* nº 23]	Como base compositiva. Música de inspiración modal.
L'últim adeu [grupo] (1982) [*H.O.* nº 25]	Como base compositiva. Música tonal.
L'últim adeu [dúo] (1982) [*H.O.* nº 26]	Como base compositiva. Música tonal.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
Diferencias sobre Doktor Faustus (1992) [*H.O.* nº 56]	Al emular un vals.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Tratado de la locura (1998) [*H.O.* nº 69]	Emulando un vals.
SGAEvarius (1998) [*H.O.* nº 70]	Como recurso, ironizando sobre la estética del pasodoble.
Melencolia I (2002) [*H.O.* nº 78]	Como base compositiva. Música tonal.
Der Blaue Engel (2003) [*H.O.* nº 79]	Emulando un vals.

La **textura homofónica** se da de un modo destacado en la escritura camerística de Ramón Ramos, asociada en muchas obras al uso superpuesto isorrítmicamente de series –dodecafónicas o no– y/o elementos lineales melódico-temáticos:

Fundamentos estilísticos: **Textura homofónica**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Dieser zug hält an jeder haltestelle (1976) [*H.O.* nº 05]	Toda la obra es homofónica.
Cambiata (1976) [*H.O.* nº 07]	
Alla breve [piano] (1979) [*H.O.* nº 17]	Toda la obra es homofónica.
Ritorno ([1980]) [*H.O.* nº 21]	Recurso basado en la serie-motivo tetrafónica.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Rien ne va plus (1985) [*H.O.* nº 37]	Recurso importante en la obra, en combinación con otras texturas.
El Exterminador [grupo] (1986) [*H.O.* nº 42]	Basada en la serie dodecafónica.
Konzert (1987) [*H.O.* nº 45]	En la **P.3**.
Diabolus (1988) [*H.O.* nº 47]	Basada en el simbolismo y el material interválico y serial.
En el fondo de un beso dormido (1989) [*H.O.* nº 50]	Basada principalmente en el semitono y en el tritono.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	

Verwirrung (1992) [*H.O.* nº 55]	Basada en el uso del material precompositivo.
Diferencias sobre Doktor Faustus (1992) [*H.O.* nº 56]	Como recurso.
Touché (1994) [*H.O.* nº 60]	Como recurso.
Rumor de claridades (1997) [*H.O.* nº 66]	Basada en la serie dodecafónica.
Tétrade (1997) [*H.O.* nº 67]	Como recurso.
Mana (1997) [*H.O.* nº 68]	Como recurso.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Tratado de la locura (1998) [*H.O.* nº 69]	Como recurso.
Poculum amoris [grupo] (1999) [*H.O.* nº 72]	Como recurso.
Codex Aureum (2001) [*H.O.* nº 76]	Como recurso.
Tuba Verum Corpus (2003) [*H.O.* nº 81]	En algunas Partes de la obra.
Orgelmasse (2005) [*H.O.* nº 84]	Como recurso.

Una de las texturas más habituales en la música de cámara del compositor es la **textura contrapuntística**, derivada, como se ha tratado en la exposición anterior dedicada específicamente al contrapunto, del amplio uso de las técnicas contrapuntísticas en forma de cánones, estrechos, estilo imitativo, y desarrollo motívico y temático, desarrolladas principalmente a partir de las series –dodecafónicas o no–, los motivos y los temas melódicos, como recurso sobre el que el autor muestra una especial predilección y exhibe en su escritura un gran dominio técnico:

Fundamentos estilísticos: **Textura contrapuntística**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Cambiata (1976) [*H.O.* nº 07]	
Procés d'una serie (1977) [*H.O.* nº 09]	Como recurso, fruto del canon.
Música anarca (1977) [*H.O.* nº 10]	Como recurso.
Pentáfono (1979) [*H.O.* nº 18]	Como recurso.
Ritorno ([1980]) [*H.O.* nº 21]	Recurso basado en la serie-motivo tetrafónica.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Rien ne va plus (1985) [*H.O.* nº 37]	Recurso importante en la obra, en combinación con otras texturas.
3 Piezas para 4 Cellos (1985) [*H.O.* nº 39]	Como recurso.

El Exterminador [grupo] (1986) [*H.O.* nº 42]	Basada en la cita del *Dies irae*.
Ricercare (1986) [*H.O.* nº 43]	Como recurso.
Konzert (1987) [*H.O.* nº 45]	En las **P.1** y **P.2**.
Gestalt (1987) [*H.O.* nº 46]	Obra textural.
Diabolus (1988) [*H.O.* nº 47]	Basada en el material interválico y serial.
En el fondo de un beso dormido (1989) [*H.O.* nº 50]	Recurso importante en la obra, sobre el motivo principal.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
Verwirrung (1992) [*H.O.* nº 55]	Basada en el uso del material precompositivo.
Diferencias sobre Doktor Faustus (1992) [*H.O.* nº 56]	Como recurso importante.
Rumor de claridades (1997) [*H.O.* nº 66]	Basada en la serie dodecafónica.
Tétrade (1997) [*H.O.* nº 67]	Como recurso destacado, sobre las series.
Mana (1997) [*H.O.* nº 68]	Como recurso.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Tratado de la locura (1998) [*H.O.* nº 69]	Como recurso.
Poculum amoris [grupo] (1999) [*H.O.* nº 72]	Como recurso.
Recuerdos del cielo ([2000¿?]) [*H.O.* nº 74]	Basada en la serie-motivo heptafónica y en formas de *spiegel*.
Codex Aureum (2001) [*H.O.* nº 76]	Como recurso.
Tuba Verum Corpus (2003) [*H.O.* nº 81]	Como recurso, en algunas partes de la obra.
Orgelmasse (2005) [*H.O.* nº 84]	
Remor de claredats (2005) [*H.O.* nº 85]	Como recurso.

Influenciado por la música de György Ligeti –con quien Ramón Ramos pudo trabajar en los cursos de Darmstadt– o del español Cristóbal Halffter –sobre quien realizó un trabajo de análisis final de carrera que le valió una mención de honor–, la **textura de micropolifonía** también es otro de los tejidos sonoros que se encuentran en la música de cámara del compositor valenciano, bien entendida como un entramado de elementos concebidos conjuntamente a partir de una armonía bien definida de antemano, o bien como una trama de líneas independientes superpuestas cuya amalgama genera una sonoridad global. En ambos casos la concepción de estos elementos participantes puede tener origen en la libertad creativa o estar vinculados más o menos estrictamente al material serial –dodecafónico o no–:

Fundamentos estilísticos: **Textura de micropolifonía**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Leggiero (1978) [*H.O.* nº 14]	Textura armónica desarrollada contrapuntísticamente
Pas encore (1979) [*H.O.* nº 16]	Como recurso
Ritorno ([1980]) [*H.O.* nº 21]	Recurso basado en la serie-motivo tetrafónica.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Tiempo roto ([1984]) [*H.O.* nº 36]	Basada en el cluster y en la serie de armónicos naturales.
Rien ne va plus (1985) [*H.O.* nº 37]	Recurso importante en la obra, en combinación con otras texturas.
El Exterminador [grupo] (1986) [*H.O.* nº 42]	Basada en la cita del *Dies irae*. Puntillista.
Gestalt (1987) [*H.O.* nº 46]	Obra textural.
Das aufwachen des Gregor Samsa (1989) [*H.O.* nº 51]	Basada en la serie. Puntillista.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Tratado de la locura (1998) [*H.O.* nº 69]	Fruto del contrapunto sobre la serie dodecafónica.
Poculum amoris [grupo] (1999) [*H.O.* nº 72]	Como recurso
Tuba Verum Corpus (2003) [*H.O.* nº 81]	Fruto de la superposición de líneas.

Asociada muy estrechamente al Experimentalismo tímbrico –que como ya se ha expuesto al tratar los sistemas compositivos, supone uno de los pilares fundamentales de la estética musical de Ramón Ramos–, se dan en su obra camerística **texturas bruitistas**, protagonizadas por el uso de técnicas extendidas instrumentales y la búsqueda de nuevas sonoridades, influenciado por las técnicas experimentalistas de vanguardia de las últimas décadas del siglo XX y por compositores como Helmut Lachenmann (Alemania, 1935). Esta textura se encuentra específicamente practicada tanto en fragmentos concretos destacados de algunas obras como suponiendo el fundamento dialéctico principal de aquellas obras concebidas como enteramente bruitistas:

Fundamentos estilísticos: **Texturas bruitistas**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
Declinaciones (1979) [*H.O.* nº 01]	Fundamento dialéctico principal de la obra.
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Progressió (1976) [*H.O.* nº 08]	Fundamento dialéctico principal de la obra.
Procés d'una serie (1977) [*H.O.* nº 09]	Fundamento dialéctico principal de la obra.
Música anarca (1977) [*H.O.* nº 10]	Como recurso destacado en algunos fragmentos.
Parametros ([1978¿?]) [*H.O.* nº 11]	En **P.** Alturas y en **P.** Timbre.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Rien ne va plus (1985) [*H.O.* nº 37]	Recurso importante en la obra, en combinación con otras texturas.
Gestalt (1987) [*H.O.* nº 46]	Fundamento dialéctico principal de la obra.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
Tétrade (1997) [*H.O.* nº 67]	Como recurso, mediante instrumentos no convencionales
Mana (1997) [*H.O.* nº 68]	Como recurso destacado en algunos fragmentos.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Tratado de la locura (1998) [*H.O.* nº 69]	Como recurso en la obra.

Dentro de otros tipos de texturas encontramos más esporádicamente en la música de cámara del autor algunas obras que exponen de modo claro una **textura de punto contra línea**, consistente en la confrontación premeditada de dos planos sonoros antagónicos superpuestos, uno lineal, normalmente formado por amplias notas tenidas, contra otro plano de puntos, compuesto por detalles sonoros concisos y constreñidos, ambos planos basados posiblemente en el material serial:

Fundamentos estilísticos: **Textura de punto contra línea**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Música anarca (1977) [*H.O.* nº 10]	Como recurso.
Ritorno ([1980]) [*H.O.* nº 21]	Recurso basado en la serie-motivo tetrafónica.

ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Rien ne va plus (1985) [*H.O.* nº 37]	Recurso importante en la obra, en combinación con otras texturas.
Ricercare (1986) [*H.O.* nº 43]	Como recurso.
Gestalt (1987) [*H.O.* nº 46]	Obra textural.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
-	-

Y otra textura presente en la música camerística del compositor valenciano es la **textura granular, puntillista**, que se muestra como un conjunto sonoro compuesto específicamente por puntos en forma de multitud de notas breves repetidas y/o variadas que dan pie a una sonoridad global que a su vez puede estar basada tanto libremente como en el material serial –dodecafónico o no–:

Fundamentos estilísticos: **Textura granular, puntillista**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Procés d'una serie (1977) [*H.O.* nº 09]	Como recurso, en función de gesto gráfico.
Música anarca (1977) [*H.O.* nº 10]	Como recurso.
Ritorno ([1980]) [*H.O.* nº 21]	Recurso basado en la serie-motivo tetrafónica.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Rien ne va plus (1985) [*H.O.* nº 37]	Recurso importante en la obra, en combinación con otras texturas.
Après moi… (1985) [*H.O.* nº 41]	Aspecto importante en la obra.
Ricercare (1986) [*H.O.* nº 43]	Como recurso.
Gestalt (1987) [*H.O.* nº 46]	Obra textural.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
Verwirrung (1992) [*H.O.* nº 55]	Como recurso muy puntual.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Tratado de la locura (1998) [*H.O.* nº 69]	Como recurso.
Poculum amoris [grupo] (1999) [*H.O.* nº 72]	Como recurso.

Todas estas texturas observadas en la música camerística de Ramón Ramos aparecen muy habitualmente combinadas, solapadas, mezcladas entre sí o con otra serie de elementos en forma de **superposición de estratos**, dando origen a amalgamas de texturas compuestas complejas:

Fundamentos estilísticos: **Superposición de estratos**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Ritorno ([1980]) [*H.O.* nº 21]	Superposición de texturas diversas.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Rien ne va plus (1985) [*H.O.* nº 37]	Superposición de texturas distintas y sobre la cita de J. S. Bach.
Ricercare (1986) [*H.O.* nº 43]	Superposición de estratos melódico / armónico / contrapuntístico / textural.
Konzert (1987) [*H.O.* nº 45]	Superposición de estratos melódico serial / armónico / contrapuntístico / tímbrico.
Gestalt (1987) [*H.O.* nº 46]	Superposición de texturas.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
Diferencias sobre Doktor Faustus (1992) [*H.O.* nº 56]	El Vals superpuesto a otro estrato independiente.
Tétrade (1997) [*H.O.* nº 67]	Superposición de estratos melódico serial / armónico / contrapuntístico / tímbrico.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Codex Aureum (2001) [*H.O.* nº 76]	Textura compleja: varias homofonías melódicas superpuestas, percusión rítmica, y armonía.
Remor de claredats (2005) [*H.O.* nº 85]	Superposición de estratos basados en la tonalidad / atonalidad.

En cuanto al uso de **herramientas para la creatividad** se observan en la música camerística de Ramón Ramos diversos elementos empleados por el autor que ejercen de acicate a la imaginación y sirven de primer estímulo creativo a partir de los cuales el autor impulsa la generación de su propio mundo sonoro recogido en una parte o en el total de la obra.

Entre estas herramientas creativas encontramos las **reminiscencias folklóricas**, que el autor toma normalmente del folklorismo nacional –también del

internacional– para inspirar los motivos básicos a partir de los cuales impulsar la composición de la obra:

Fundamentos estilísticos: **Reminiscencias folklóricas**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
D'Amore (1978) [*H.O.* nº 12]	Motivo inspirado en la cadencia andaluza, en modo Frigio.
Llanto por una ausencia (1980) [*H.O.* nº 20]	Flamenco: Centro tonal de Mi, modo Frigio, cadencia andaluza, "quejío" vocal.
Yerbabuena (1981) [*H.O.* nº 23]	Flamenco: Centro tonal de La, modo Frigio, cadencia andaluza, "quejío" vocal.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
El Tumbao (1993) [*H.O.* nº 59]	Del tumbao latinoamericano (salsa, son, rumba, mambo, etc…).
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
SGAEvarius (1998) [*H.O.* nº 70]	Ritmo de pasodoble.

El **uso de citas musicales** es una de las herramientas para la creatividad más destacadas en las composiciones camerísticas de Ramón Ramos, a través de las que además muestra y hace patente su gran admiración por la tradición musical, citando desde compositores como Bach, Byrd o Beethoven hasta la música antigua medieval. Estas citas musicales son utilizadas por el compositor en sus obras tanto de modo literal como para generar nuevos materiales sobre los que construir su propia obra:

Fundamentos estilísticos: **Uso de citas musicales**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
De las comunicaciones C.B. (1974) [*H.O.* nº 02]	Cita variada del himno latino medieval *Dies irae* (siglo XIII).
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
-	-

ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Rien ne va plus (1985) [*H.O.* nº 37]	Cita del coral de Bach *"Wenn ich einmal soll Scheiden"*.
Après moi… (1985) [*H.O.* nº 41]	Cita de un coral en Do menor de J. S. Bach.
El Exterminador [grupo] (1986) [*H.O.* nº 42]	Cita del himno latino medieval *Dies irae* (siglo XIII).
Ricercare (1986) [*H.O.* nº 43]	Procedentes de la *Ofrenda Musical* de J.S. Bach
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
Diferencias sobre Doktor Faustus (1992) [*H.O.* nº 56]	Cita tácita de la estructura y carácter inicial de la *Grosse Fugue* Op.133 de L. v. Beethoven.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Codex Aureum (2001) [*H.O.* nº 76]	Cita canciones del siglo XIII.
Tuba Verum Corpus (2003) [*H.O.* nº 81]	Citas del "Ave Verum Corpus " de William Byrd, 1543-1623.

Del mismo modo que el compositor cita a otros autores, también se da en sus obras camerísticas la **auto-cita**, en la que el autor recupera fragmentos o materiales básicos de obras propias anteriores para auto-citarse o para recomponer el material dándole un nuevo aspecto y generando una obra nueva. Es conveniente apuntar que no se está hablando aquí de la realización de meras versiones o adaptaciones de obras, sino de la generación de obras totalmente nuevas a partir de los mismos materiales propios:

Fundamentos estilísticos: **Uso de auto-citas**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
De las comunicaciones C.B. (1974) [*H.O.* nº 02]	Comparte material melódico con ***Diez piezas cortas para piano*** ([≤1975]) [*H.O.* nº 04] a modo de auto-cita.
Diez piezas cortas para piano ([≤1975]) [*H.O.* nº 04]	Comparte material melódico con ***De las comunicaciones C.B.*** (1974) [*H.O.* nº 02] a modo de auto-cita.
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Konzert (1987) [*H.O.* nº 45]	Auto-cita de otras obras propias.
Das aufwachen des Gregor Samsa (1989) [*H.O.* nº 51]	Auto-citas de otras obras propias: ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 16]

ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
Diferencias sobre Doktor Faustus (1992) [*H.O.* nº 56]	Auto-citas de otra obra propia: ***Verwirrung*** (1992) [*H.O.* nº 55].
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Orgelmasse (2005) [*H.O.* nº 84]	Auto-cita de otra obra propia: ***Les Fúries i Final*** ([2004]) [*H.O.* nº 83].
Remor de claredats (2005) [*H.O.* nº 85]	Auto-cita de otras obras propias: ***En el fondo de un beso dormido*** (1989) [*H.O.* nº 50], ***Poculum amoris*** ([2001]) [*H.O.* nº 75], ***Les Fúries i Final*** ([2004]) [*H.O.* nº 83], ***Orgelmasse*** (2005) [*H.O.* nº 84]

Otra herramienta para la creatividad empleada por el autor es la **transliteración musical**, consistente en transformar en musical un elemento propio de otro lenguaje. En el caso particular de las composiciones camerísticas de Ramón Ramos se transliteran a música algunos nombres o siglas siguiendo los procedimientos conocidos ya utilizados en la tradición musical por compositores como J. S. Bach, cuya aplicación de la transliteración a su propio nombre es de sobra conocida. Con esta herramienta Ramón Ramos genera en algunas obras escuetos materiales musicales que luego son sometidos a la creatividad del autor para generar el discurso completo de la obra o fragmentos de la misma:

Fundamentos estilísticos: **Transliteración musical**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Konzert (1987) [*H.O.* nº 45]	Del apellido de Günther BECKER.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
SGAEvarius (1998) [*H.O.* nº 70]	De las siglas SGAE.

Por su naturaleza, la herramienta para la creatividad sin duda más interesante y profusa en la música camerística de Ramón Ramos es el **Simbolismo**, a partir del cual, como es lógico en estrecha relación con la temática o fuente de inspiración

concreta de la obra, impregna de significación conceptual, descriptiva y poética algunos de los elementos, recursos y/o parámetros puramente musicales de sus obras:

Fundamentos estilísticos: **Simbolismo**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Dieser zug hält an jeder haltestelle (1976) [*H.O.* nº 05]	Traducción musical de elementos temáticos: Traqueteo del tren, campanas de aviso de las paradas en las estaciones
Música anarca (1977) [*H.O.* nº 10]	Traducción onírica.
Pas encore (1979) [*H.O.* nº 16]	Traducción musical de elementos temáticos: sonido distorsionado, atonalidad= Muerte; sonido ordinario, Re Mayor= vida.
Llanto por una ausencia (1980) [*H.O.* nº 20]	Traducción musical de elementos temáticos: La voz del poeta Federico García Lorca se encarna en el trombón.
Ritorno ([1980]) [*H.O.* nº 21]	En el planteamiento de "Tónica" armónica atonal, y en la forma de Rondó. Todo retorna.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Rien ne va plus (1985) [*H.O.* nº 37]	El ritmo agresivo y los sonidos rotos representan la ofuscación y la problemática. La cita de Bach el orden.
Klavierstück [***Armagedón***] (1985) [*H.O.* nº 38]	Traducción musical de elementos temáticos: la ira y la redención de Dios.
El Exterminador [grupo] (1986) [*H.O.* nº 42]	Traducción musical de elementos temáticos: la ira de Dios, el hombre salvado.
Diabolus (1988) [*H.O.* nº 47]	Plasmado en la interválica de tritono y de semitono.
Das aufwachen des Gregor Samsa (1989) [*H.O.* nº 51]	Traducción musical de elementos temáticos: Sonidos crujientes, crepitantes, emulando a un horrible insecto.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
Diferencias sobre Doktor Faustus (1992) [*H.O.* nº 56]	El Vals es "como un recuerdo de infancia" (BIENAL, 2001: 7), según el autor.
Tétrade (1997) [*H.O.* nº 67]	Las tímbricas y las series asociadas a los cuatro elementos.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Tratado de la locura (1998) [*H.O.* nº 69]	Traducción musical de elementos temáticos: la locura (solista) y la cordura (tema de vals).

En estrecha relación al Simbolismo, también conviene apuntar que se da en algunas obras del corpus camerístico del autor cierto grado de guionización a modo de **música programática**. Este aspecto será tratado en el siguiente apartado, dedicado a dilucidar los fundamentos temáticos de la música de cámara de Ramón Ramos.

En cuanto a **otros recursos compositivos** presentes en la música de cámara del autor se observa el empleo de la **teatralidad** y el ***happening***, influenciado por la línea surgida durante el período posterior a la segunda guerra mundial tendente especialmente en la música de cámara a incluir la teatralidad en un cambio estético del genero (BASHFORD, [s.f.]: en línea), y que Ramón Ramos sigue en algunas de sus obras en mayor o menor grado:

Fundamentos estilísticos: **Teatralidad, happening**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
Declinaciones (1979) [*H.O.* nº 01]	Cierto componente visual: Guitarra apoyada en horizontal sobre las piernas del intérprete.
De las comunicaciones C.B. (1974) [*H.O.* nº 02]	Supone un elemento primordial en la obra.
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Cambiata (1976) [*H.O.* nº 07]	Cambio de instrumentos entre los músicos. Supone un elemento primordial en la obra.
Pas encore (1979) [*H.O.* nº 16]	Inmovilidad dramática en los silencios.
Llanto por una ausencia (1980) [*H.O.* nº 20]	Trombón: movimientos del pabellón. Movimiento escénico y gestos teatrales.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Tuba Verum Corpus (2003) [*H.O.* nº 81]	Movimiento escénico.

Solicitar la **improvisación explícita** al intérprete es un recurso que Ramón Ramos prácticamente no explota en su obra camerística:

Fundamentos estilísticos: **Improvisación explícita**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Tratado de la locura (1998) [*H.O.* nº 69]	Como recurso muy puntual: breve improvisación del solista.

La **composición en colaboración** se da en el corpus camerístico de Ramón Ramos de modo muy excepcional y bajo circunstancias de carácter personal muy concretas:

Fundamentos estilísticos: **Obra en colaboración**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
[Sin título] ([1994]) [*H.O.* nº 61]	Composición compartida en colaboración con otro autor, Gregorio Jiménez. Véase ficha de la obra en el catálogo para más detalles.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
-	-

En cuanto a la **forma** en la música camerística del compositor valenciano Ramón Ramos, en el análisis del conjunto de obras del autor se observan estructuras que responden tanto a formas clásicas como a formas complejas establecidas con total libertad, aunque como premisa general de su música se mantiene una evidente predilección por las formas clásicas de carácter reexpositivo.

En este sentido, la clásica **forma Ternaria Reexpositiva** es la más empleada en la estructuración de su obra camerística, aunque siempre llevada a cabo de un modo muy personal, sin exponer la forma de manera totalmente evidente, utilizando secciones facultativas como introducciones y codas, y reexponiendo siempre de forma muy variada y tendiendo a la reducción y simplificación de las secciones recapituladas:

Fundamentos estilísticos: **Forma: Ternaria Reexpositiva**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
Declinaciones (1979) [*H.O.* nº 01]	A–B–A'–Coda
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
D'Amore (1978) [*H.O.* nº 12]	A–B–A'–Coda
Pentáfono (1979) [*H.O.* nº 18]	A–B–A'–Coda
Llanto por una ausencia (1980) [*H.O.* nº 20]	A–B–A'
Yerbabuena (1981) [*H.O.* nº 23]	A–B–A'
Comunicación (1981) [*H.O.* nº 24]	A–B–A'
L'últim adeu [grupo] (1982) [*H.O.* nº 25]	A–B–A'
L'últim adeu [dúo] (1982) [*H.O.* nº 26]	A–B–A'
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
El Exterminador [percusión] (1983) [*H.O.* nº 31]	A–B–A'
Rien ne va plus (1985) [*H.O.* nº 37]	Introducción–A–B–A'+B'–Coda
Klavierstück [***Armagedón***] (1985) [*H.O.* nº 38]	A–B–A'/Coda
Après moi… (1985) [*H.O.* nº 41]	Introducción–A–B–A'+B'–Coda
Gestalt (1987) [*H.O.* nº 46]	A–B–A'
Diabolus (1988) [*H.O.* nº 47]	A–B–A'
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
Diferencias sobre Doktor Faustus (1992) [*H.O.* nº 56]	A–B–A'+B'–Coda
Touché (1994) [*H.O.* nº 60]	Introducción–A–B–A'–Coda
Tétrade (1997) [*H.O.* nº 67]	A–B–A'

ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
SGAEvarius (1998) [*H.O.* nº 70]	A–B–A'
Recuerdos del cielo ([2000¿?]) [*H.O.* nº 74]	A–B–A'+B'
Remor de claredats (2005) [*H.O.* nº 85]	Introducción–A–B–A'–Coda

En menor medida, la también clásica **forma Binaria o Cuaternaria Reexpositiva** se encuentra en la obra camerística del autor:

Fundamentos estilísticos: **Forma: Binaria/Cuaternaria Reexpositiva**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Progressió (1976) [*H.O.* nº 08]	A–A'–Coda
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Contraposición (1983) [*H.O.* nº 32]	A–A'
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
Verwirrung (1992) [*H.O.* nº 55]	A–B–C–A'
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Poculum amoris [grupo] (1999) [*H.O.* nº 72]	A–B–C–D–A'–B'–C'–D'–Coda
Der Blaue Engel (2003) [*H.O.* nº 79]	A–B–A'–B'–Coda

La forma clásica de **Rondó** también se encuentra entre las composiciones camerísticas de Ramón Ramos, aunque en un número muy limitado:

Fundamentos estilísticos: **Forma: tipo Rondó**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Leggiero (1978) [*H.O.* nº 14]	Introducción–A–B–A'–C–A"–Coda
Ritorno ([1980]) [*H.O.* nº 21]	A–B–A'–C–A"–Coda
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Melencolia I (2002) [*H.O.* nº 78]	Rodó Sonata: A–B–A'–C–A"–B'

También la forma de **Tema y Variaciones** clásica se encuentra presente en únicamente dos de las obras camerísticas de Ramón Ramos:

Fundamentos estilísticos: **Forma: Tema y Variaciones**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Cambiata (1976) [*H.O.* nº 07]	Tema y Variaciones I, II y III, y Coda.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Ricercare (1986) [*H.O.* nº 43]	Sin Tema, y Variaciones I, II, III, IV, V, VI y VII Coda.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
-	-

Y ya de un modo anecdótico se encuentra una sola obra en forma en ***Spiegelbild*** (en reflejo de espejo) con un eje estructural medio de simetría:

Fundamentos estilísticos: **Forma: *Spiegelbild***	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Aura ([2003]) [*H.O.* nº 80]	A–B–C–C'–B'–A'

Y respondiendo a la forma de **Concierto en varias Partes** encontramos también una única obra de entre la producción camerística del compositor.

Fundamentos estilísticos: **Forma: Concierto en varias Partes**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Konzert (1987) [*H.O.* nº 45]	En 3 Partes libres. Forma cíclica, compartiendo elementos temáticos entre las Partes.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
-	-

Totalmente al margen de las formas clásicas y reexpositivas encontramos de nuevo un destacado número de obras que responden a una estructura **libre, en varias secciones**, construidas mediante discursos muy continuos y normalmente sin demasiadas señales que evidencien la clara articulación de sus Secciones:

Fundamentos estilísticos: **Forma: Libre, en varias Secciones**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
De las comunicaciones C.B. (1974) [*H.O.* nº 02]	A–B–C–D–E–Coda(A'+B')
Diez piezas cortas para piano ([≤1975]) [*H.O.* nº 04]	En 10 pequeñas Partes con formas libres.
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Dieser zug hält an jeder haltestelle (1976) [*H.O.* nº 05]	13 secciones sobre A, la última Coda.
Eixides (1976) [*H.O.* nº 06]	A–B–C
Procés d'una serie (1977) [*H.O.* nº 09]	A–A'–B–B'–Coda
Música anarca (1977) [*H.O.* nº 10]	A–B–C–Coda
Pas encore (1979) [*H.O.* nº 16]	A–B–C–Coda

Alla breve [piano] (1979) [*H.O.* nº 17]	De un solo trazo, A.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Quasi niente (1983) [*H.O.* nº 30]	De un solo trazo, A.
3 Piezas para 4 Cellos (1985) [*H.O.* nº 39]	En tres Partes, con formas no recapituladas A–B, o de un solo trazo, A.
El Exterminador [grupo] (1986) [*H.O.* nº 42]	A–B–C–Coda(A')
En el fondo de un beso dormido (1989) [*H.O.* nº 50]	En 6 secciones no reexpositivas.
Das aufwachen des Gregor Samsa (1989) [*H.O.* nº 51]	A–B–C–Coda(A')
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
Le papillon d'Isolde (1996) [*H.O.* nº 64]	Miniatura en dos frases A–B.
Rumor de claridades (1997) [*H.O.* nº 66]	Introducción–A–B–Coda
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Tratado de la locura (1998) [*H.O.* nº 69]	En 6 Secciones: Introducción–A–B–C–B'+C'–Coda.
Tres preludis (2002) [*H.O.* nº 77]	A–B–C
Tuba Verum Corpus (2003) [*H.O.* nº 81]	En 7 Partes.
Orgelmasse (2005) [*H.O.* nº 84]	Introducción–A–B–Coda.

Y haciendo llegar el Indeterminismo estético a la estructura musical se encuentran dos obras de **forma abierta**, en la que sus Partes no tienen un orden prefijado o establecido de antemano sino que son los intérpretes quienes resuelven el Indeterminismo de la obra decidiendo el orden concreto final con el que va a ser interpretada:

Fundamentos estilísticos: **Forma: Abierta**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Parametros ([1978¿?]) [*H.O.* nº 11]	El orden de las tres **P.** no está prefijado.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Tuba Verum Corpus (2003) [*H.O.* nº 81]	El orden de algunas **P.** o sub-**P.** no está prefijado.

Como se viera especialmente en el análisis de su obra ***Tétrade*** (1997) [*H.O.* nº 67], una de las obras seleccionadas como destacadas y analizadas con especial profusión y profundidad en el precedente *CAPÍTULO 4: ANÁLISIS MUSICAL DE LA OBRA CAMERÍSTICA DE RAMÓN RAMOS*, el autor hace uso en lagunas de sus obras de **recursos estructurales** que intervienen en la determinación de la macroestructura formal, de las microestructuras internas y/o de las proporciones de la obra.

En este sentido, en algunas obras se aprecia el empleo de la **secuencia numérica de Fibonacci** para determinar puntos destacados de la obra que afectan y determinan directamente a su organización y a los elementos que la componen:

Fundamentos estilísticos: **Uso de la secuencia de Fibonacci**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
El Tumbao (1993) [*H.O.* nº 59]	Para estructurar la forma y las proporciones.
Tétrade (1997) [*H.O.* nº 67]	Muy destacado, para estructurar la forma y las proporciones.
Mana (1997) [*H.O.* nº 68]	Para estructurar la forma y las proporciones.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Tratado de la locura (1998) [*H.O.* nº 69]	Para estructurar la forma y las proporciones.
Poculum amoris [grupo] (1999) [*H.O.* nº 72]	Para estructurar la forma y las proporciones.

También se aplica con este mismo fin el cálculo de la **proporción Áurea** para determinar puntos significativos en las proporciones de la obra:

Fundamentos estilísticos: **Uso de la proporción Áurea**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
-	-

ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
El Tumbao (1993) [*H.O.* nº 59]	Para estructurar la forma y las proporciones
Tétrade (1997) [*H.O.* nº 67]	Muy destacado, para estructurar la forma y las proporciones.
Mana (1997) [*H.O.* nº 68]	Para estructurar la forma y las proporciones
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Codex Aureum (2001) [*H.O.* nº 76]	Para estructurar la forma y las proporciones

De este modo, la aplicación de estos elementos de cálculo matemático –**secuencia de Fibonacci** y **proporción Áurea**– termina por influir claramente en la estructura definitiva de la **forma musical** de algunas de las obras presentes en el corpus camerístico de Ramón Ramos:

Fundamentos estilísticos: **Forma determinada por la Secuencia de Fibonacci y la proporción Áurea**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
El Tumbao (1993) [*H.O.* nº 59]	Libre, en 7 Secciones.
Tétrade (1997) [*H.O.* nº 67]	Ternaria Reexpositiva: A–B–A'
Mana (1997) [*H.O.* nº 68]	Binaria: A–B
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Codex Aureum (2001) [*H.O.* nº 76]	Binaria: A–B

Como se ha podido constatar por los fundamentos estilísticos acabados de exponer, el posicionamiento estilístico, estético y artístico del compositor valenciano Ramón Ramos se caracteriza generalmente, por un lado, por una ansiada libertad creativa que hondea como premisa principal jaleada por un lúcido componente intuitivo, que a su vez se sustenta sobre un sólido trasfondo de rigor, coherencia y dominio técnico:

> "La libertad aprende a conocerse en la cautividad, –eso yo creo que es verdad–, creo que se es más libre cuando se ha *estao* en la cárcel. En la cárcel del serialismo, en este caso. Se accede a ella por medio de la subordinación, doblegándose a la ley, a la orden, a la constricción, al sistema. […]. Pero la libertad aprendida nada tiene que ver con la trágica libertad que deviene en esterilidad. Se puede resumir citando a… al Stravinski de la poética musical cuando dice: eh… "Cuanto más controlado, limitado y elaborado sea el arte, tanto más libre habrá de ser". […] un equilibrio entre la libertad creadora y la morfología que toda obra artística debe combinar."[363]

Y todo ello reunido finalmente bajo un sello personal al servicio de una honda y profunda necesidad expresiva con un pathos en el que predomina la disonancia frente a la consonancia, la línea austera sobre el arabesco, la parquedad frente a lo exuberante, lo adusto e incluso agresivo frente a lo sugerente o refinado, lo dramático frente a lo epicúreo.

[363] 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. Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000*, de la presente Tesis Doctoral.

5.2.1.2. Fundamentos temáticos: Fuentes de inspiración en la música de Ramón Ramos:

> "Pero de todas formas yo sí que creo eh… que lo que te incita a componer una obra es un elemento externo a la música. ¿Está claro, no?. […]. O sea, que sí, que son… te incita, te incita a la… lo extramusical lo hace en música. Juega mucho el compositor."[364]

De este modo tan coloquial y nítido se expresaba Ramón Ramos sobre los trasfondos temáticos de su creatividad musical en la conferencia que impartió sobre su música *"Del manual serial al tratado de la expresión estructurada"*, el 17 de enero de 2000, en el Club Diario Levante de Valencia.

Como se recogió en el *CAPÍTULO 1: BIOGRAFÍA*, concretamente en el apartado dedicado a la aproximación testimonial a la personalidad y al modo de pensar de Ramón Ramos *–1.4. Aproximación testimonial a la personalidad de Ramón Ramos–*, el deseo de expresarse y de comunicar son las premisas que mueven en todo momento la actividad artística del compositor, que busca su inspiración tanto en una íntima visión introspectiva de la propia emoción como en una visión extrospectiva marcada por la vasta cultura del compositor y su notoria sensibilidad hacia el terreno de las humanidades y de las disciplinas artísticas de todos los tiempos, especialmente por la literatura. Estas fuentes de inspiración introspectiva y extrospectiva se manifiestan en las temáticas de sus obras camerísticas, cuya observación y análisis se establece como objetivo del presente apartado, presentándose a continuación ordenadas, agrupadas por temas, y acompañadas de los listados de obras pertinentes ordenadas según mi propio catálogo del corpus del autor (*CAPÍTULO 2: CATÁLOGO DE OBRA*) y divididas por

[364] 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. Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000*, de la presente Tesis Doctoral.

etapas vitales-artísticas (*CAPÍTULO 1: BIOGRAFÍA*), para una mejor concreción y visión global de la obra del autor.

Numerosas obras hacen referencia directa en su título, en su dedicatoria o en las notas al programa del autor a diversos **estados emocionales y sentimentales** propios, expresados mediante una introspección íntima y concebidas como un diálogo psicológico individual:

Fundamentos temáticos: **Sentimental y emocional**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
De las comunicaciones C.B. (1974) [*H.O.* nº 02]	Las iniciales *C.B.* de su título hacen referencia a quien fuera su novia y posteriormente su mujer, María Cinta Bosch Lozano.
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
D'Amore (1978) [*H.O.* nº 12]	Inspirada en los tres órdenes del amor definidos por Ortega y Gasset en sus *"Estudios sobre el amor"*.
Ritorno ([1980]) [*H.O.* nº 21]	Descripción de un estado de ánimo interior ante la posibilidad del autor del retorno al hogar tras diez años en Alemania.
Comunicación (1981) [*H.O.* nº 24]	Dedicada a quien fuera su novia y posteriormente su mujer, María Cinta Bosch Lozano.
L'últim adeu [grupo] (1982) [*H.O.* nº 25]	Expresión sentimental, a partir de un poema del propio Ramón Ramos.
L'últim adeu [dúo] (1982) [*H.O.* nº 26]	Expresión sentimental, a partir de un poema del propio Ramón Ramos.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Tiempo roto ([1984]) [*H.O.* nº 36]	Expresión de sentimientos interiores extremos del propio autor.
Rien ne va plus (1985) [*H.O.* nº 37]	Expresión de un estado de ánimo interior, de una crisis personal interna.
En el fondo de un beso dormido (1989) [*H.O.* nº 50]	Inspirado en varias referencias poéticas sobre el amor y la muerte: Aleixandre, San Juan de la Cruz, Leopardi y Heine.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
Verwirrung (1992) [*H.O.* nº 55]	Inspirada en el propio estado de ánimo del autor, de confusión, duda interior.
Touché (1994) [*H.O.* nº 60]	"Concebido como un diálogo psicológico individual" (ENSEMS, 2006: 60).
Rumor de claridades (1997) [*H.O.* nº 66]	Descripción de una imagen-estado de ánimo interior.

ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Tratado de la locura (1998) [*H.O.* nº 69]	"Concebido como un diálogo psicológico individual" (PALAU DE LA MÚSICA, 1998: [s.p.]).
Poculum amoris [grupo] (1999) [*H.O.* nº 72]	Pócima de amor.
Recuerdos del cielo ([2000¿?]) [*H.O.* nº 74]	Expresión emocional.
Tuba Verum Corpus (2003) [*H.O.* nº 81]	Según Ramón Ramos: "concebido como un dialogo psicológico individual" (LÓPEZ, [2004]: [s.p.]).
Remor de claredats (2005) [*H.O.* nº 85]	Inspirado en el carácter emocional mediterráneo.

Ramón Ramos manifestó claramente siempre un especial gusto por la **literatura** y la **poesía**:

> "Thomas Mann es un autor que me gusta muchísimo. Yo me enganché hace muchísimo tiempo a… al… "Doktor Faustus"…, además una obra por ahí que se llama eh… *Variaciones* [*lapsus linguae*= ***Diferencias***] ***sobre Doktor Faustus***[365] –quería hacer una ópera sobre el "Doktor Faustus" también–, una, o sea, me ha, me ha atraído mucho siempre la… la historia de… de Fausto, de Goethe, pero trasportada al siglo XX y en eh… el cuerpo de un compositor, ¿no?, y dodecafónico además, ¿no?, una cosa muy bonita.
>
> […]
>
> Manuel Vicent, que es un escritor valenciano que a mí me… me gusta mucho, escribió […*ininteligible*…] en uno[*a*] de sus columnas de un periódico a nivel nacional… Decía que un escritor es una persona que no sirve para nada, y que por tanto quiere cambiar el mundo."[366]

En este sentido, en el corpus camerístico del autor se hallan numerosas referencias a la literatura y a la poesía universal, que con mayor o menor evidencia son tomadas como temática y fuente de inspiración para algunas de sus obras:

---

[365] ***Diferencias sobre Doktor Faustus*** (1992) [*H.O.* nº 56].

[366] Transcripción literal de fragmentos 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. Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000*, de la presente Tesis Doctoral.

Fundamentos temáticos: **Poesía y literatura**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Llanto por una ausencia (1980) [*H.O.* nº 20]	Inspirado en la muerte del poeta Federico García Lorca, tras la lectura de *"Granada, 1936. El asesinato de García Lorca"* de Ian Gibson, refleja más o menos programáticamente lo sucedido en Granada entre julio y agosto de 1936.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
3 Piezas para 4 Cellos (1985) [*H.O.* nº 39]	Su **P.3** se inspira en el término acuñado por Julio Cortázar en su libro *"Historias de Cronopios y de Famas"*.
Konzert (1987) [*H.O.* nº 45]	Y la obra está inspirada en una cita del poeta alemán Friedrich Hölderlin, que aparece escrita al final de la partitura: *"Leben heißt, eine Form verteidigen"*
En el fondo de un beso dormido (1989) [*H.O.* nº 50]	Inspirado en varias referencias poéticas: Aleixandre, San Juan de la Cruz, Leopardi y Heine.
Das aufwachen des Gregor Samsa (1989) [*H.O.* nº 51]	Inspirada en el inicio de *"La metamorfosis"* de Kafka.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
Diferencias sobre Doktor Faustus (1992) [*H.O.* nº 56]	Inspirado en la novela de Thomas Mann *"Doktor Faustus"*.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Tratado de la locura (1998) [*H.O.* nº 69]	Inspirado en varias referencias poéticas y literarias: Hölderlin, Brant, Murnery Rotterdam.
Melencolia I (2002) [*H.O.* nº 78]	Inspirada en el homónimo grabado de Durero, así como en diversos poemas.

También la **psicología** y la **filosofía** son fuentes de inspiración en algunas de las obras que componen su elenco camerístico:

> "***Pas encore***[367], eh… es para cuarteto de cuerda, fue compuesta en Düsseldorf entre 1978 y 79. La idea original surge de una cita del psicólogo alemán Carl Gustav Jung extraída de su libro "Froine Erinnerungen und

367 ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 16].

> Gedanken"[368], eh! perdón! "Sueños, recuerdos y pensamientos"[369]. […]. 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?. […]. Y entonces, pues eso me hizo que yo compusiera esa obra."[370]

Fundamentos temáticos: **Psicología y Filosofía**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
D'Amore (1978) [*H.O.* nº 12]	Filosofía: Inspirada en los tres órdenes del amor definidos por Ortega y Gasset en sus *"Estudios sobre el amor"*.
Pas encore (1979) [*H.O.* nº 16]	Psicología: Inspirada en una cita sobre la dicotomía de la muerte del psicólogo suizo Carl Gustav Jung, tras la lectura de su libro *"Erinnerungen Träume Gedanken"*, en el que habla, por un lado de su brutalidad, y por otro del júbilo de la vida eterna.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
-	-

[368] Se refiere al libro *"Erinnerungen Träume Gedanken"*.
[369] La traducción registrada del libro al español es *"Recuerdos, sueños, pensamientos"*.
[370] Transcripción literal de fragmentos 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. Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000*, de la presente Tesis Doctoral.

También el mundo de las artes plásticas, la **pintura**, es motivo de fuente de inspiración directa para una obra camerística de Ramón Ramos:

Fundamentos temáticos: **Pintura**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Melencolia I (2002) [*H.O.* nº 78]	Inspirada en el homónimo grabado de Alberto Durero (1471-1528), así como en diversos poemas Medievales.

Del mismo modo, el mundo del **cine** también ha inspirado directamente alguna obra del corpus camerístico de Ramón Ramos:

Fundamentos temáticos: **Film cinematográfico**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Der Blaue Engel (2003) [*H.O.* nº 79]	Inspirada en la película *Der Blaue Engel* de 1930 de Josef von Sternberg.

Dentro de las influencias temáticas humanísticas y artísticas también se encuentra la propia **música** como fuente de inspiración, bien a través de citas de otros autores o de conceptos mismamente musicales:

Fundamentos temáticos: **Música**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Cambiata (1976) [*H.O.* nº 07]	Inspirada en el concepto de nota *Cambiata*, extraña a la armonía, metaforizado en un *happening*.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Ricercare (1986) [*H.O.* nº 43]	Homenaje a J.S. Bach y a su *Ofrenda Musical* citando su *Tema Regio*.
Diabolus (1988) [*H.O.* nº 47]	Inspirada en el concepto de *Diabolus in musica* de la Edad Media.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
El Tumbao (1993) [*H.O.* nº 59]	Inspirada en el ritmo de tumbao latinoamericano
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
SGAEvarius (1998) [*H.O.* nº 70]	Inspirada en el ritmo de pasodoble.
Codex Aureum (2001) [*H.O.* nº 76]	Inspirada en citas de varias canciones del siglo XIII.
Tuba Verum Corpus (2003) [*H.O.* nº 81]	Inspirado en citas del "Ave Verum Corpus " de William Byrd, 1543-1623.

En el mismo sentido musical, el **folklore** musical nacional e internacional también es motivo directo de inspiración en algunas de las obras camerísticas de Ramón Ramos:

Fundamentos temáticos: **Folklore**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Llanto por una ausencia (1980) [*H.O.* nº 20]	Presenta elementos del folklore andaluz y el flamenco, en relación a su temática.
Yerbabuena (1981) [*H.O.* nº 23]	Presenta elementos del folklore andaluz y el flamenco.

ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
El Tumbao (1993) [*H.O.* nº 59]	Inspirada en el ritmo de tumbao latinoamericano.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
SGAEvarius (1998) [*H.O.* nº 70]	Inspirada en el ritmo de pasodoble.

También el **homenaje** musical explícito del autor a algunas de sus figuras artísticas más admiradas es motivo de fuente de inspiración temática en algunas de sus obras camerísticas:

> "***Ricercare*** es una de las obras que más se ha tocado, es prácticamente un homenaje a Juan Sebastian Bach. Un homenaje en el que cito el… eso… el *Ricercare*, o la *Ofrenda Musical*, el tema de… del rey Federico II de Prusia, […]."[371]

Fundamentos temáticos: **Homenaje**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Ricercare (1986) [*H.O.* nº 43]	Homenaje a J. S. Bach y a su *Ofrenda Musical*, citando su *Tema Regio*.
Konzert (1987) [*H.O.* nº 45]	Homenaje y está dedicada a quien fuera su profesor en el *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf, el profesor Günther Becker en su 63 cumpleaños.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Tres preludis (2002) [*H.O.* nº 77]	A Francisco Tárrega con motivo del 150 aniversario de su nacimiento.

[371] 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. Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000*, de la presente Tesis Doctoral.

Lo **histórico y social** también es motivo de inspiración para el compositor Valenciano en su obra camerística:

Fundamentos temáticos: **Histórico y Social**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Llanto por una ausencia (1980) [*H.O.* nº 20]	Inspirado en el trágico fratricidio de la guerra civil española de 1936-39, personalizado sobre la figura del poeta español Federico García Lorca.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
-	-

La inspiración en diversas **citas bíblicas**, especialmente vinculadas al Apocalipsis, también tienen una influencia destacada en el imaginario de Ramón Ramos, inspirando la temática de algunas de sus obras camerísticas:

> "Lo mismo que lo de las citas bíblicas, ¿no?. Lo del monte *Armagedón* para la obra mía de piano, ***Armagedón***[372], pues, me sugirió muchísimo la aplicación de las eh… elementos eh… rítmicos."[373]

Fundamentos temáticos: **Citas Bíblicas**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
-	-

[372] ***Armagedón*** (1985) [*H.O.* nº 38].

[373] 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. Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000*, de la presente Tesis Doctoral.

ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
El Exterminador [percusión] (1983) [*H.O.* nº 31]	Inspirada en un versículo del Apocalipsis (Ap.11:18): *"…y tu ira ha venido y el tiempo… de destruir a los que destruyen la tierra."*.
Klavierstück [***Armagedón***] (1985) [*H.O.* nº 38]	Inspirada en el Apocalipsis bíblico.
El Exterminador [grupo] (1986) [*H.O.* nº 42]	Inspirada en el Apocalipsis bíblico.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
-	-

En la línea religiosa, también los **conceptos espirituales** o de naturaleza mística en general –no necesariamente occidentales– también son fuente de inspiración en algunas obras camerísticas del compositor:

Fundamentos temáticos: **Conceptos espirituales**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
Tétrade (1997) [*H.O.* nº 67]	Basada en el número cuatro y sus connotaciones conceptuales y espirituales. Los cuatro elementos naturales.
Mana (1997) [*H.O.* nº 68]	Basado en el concepto polinésico de *Mana*, en referencia a una fuerza sobrenatural. Etnología religiosa.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Aura ([2003]) [*H.O.* nº 80]	Basado en el concepto de Aura en sentido espiritual y religioso.

También la **muerte**, tanto como suceso trágico como acontecimiento espiritual, es fuente de reflexión artística por parte de Ramón Ramos en su obra de cámara en más de una ocasión, especialmente motivado y vinculado a las trágicas

circunstancias personales que de muy joven le marcaron para toda la vida (véase *CAPÍTULO 1: BIOGRAFÍA*, año 1971):

> "[…] el cuarteto de cuerda ***Pas encore***[374], que yo creo que es una obra horrible desde el punto de vista de… de… de concepto, porque habla de la muerte. 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, […]."[375]

Fundamentos temáticos: **Muerte**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Pas encore (1979) [*H.O.* nº 16]	Dedicada a la memoria de su padre, Rafael Ramos Almenar, y motivada por el pesar de su muerte.
Llanto por una ausencia (1980) [*H.O.* nº 20]	Inspirado en la muerte del poeta Federico García Lorca, refleja más o menos programáticamente lo sucedido en Granada entre julio y agosto de 1936.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
En el fondo de un beso dormido (1989) [*H.O.* nº 50]	Inspirado en varias referencias poéticas sobre el amor y la muerte: Aleixandre, San Juan de la Cruz, Leopardi y Heine.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
-	-

Pero no necesariamente lo trascendental y hondo es lo único tomado por Ramón Ramos como fuente de inspiración temática, sino que lo llanamente **cotidiano** puede ser también motivo del origen de la composición, como así sucede en una de sus obras camerísticas:

---

[374] ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 16].

[375] Transcripción literal de fragmentos 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. Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000*, de la presente Tesis Doctoral.

Fundamentos temáticos: **Cotidianeidad**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Dieser zug hält an jeder haltestelle (1976) [*H.O.* nº 05]	*"Este ten para en cada estación"*, dedicada "a los pasajeros de la RHEINBAHN", compañía del ferrocarril de Düsseldorf.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
-	-

Lo **onírico** y el mundo fantasioso de los sueños también son fuente de inspiración temática:

Fundamentos temáticos: **Onírico**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Música anarca (1977) [*H.O.* nº 10]	Describe una ensoñación onírica.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
-	-

Y en relación directa con su personalidad –objeto de aproximación en el *CAPÍTULO 1: BIOGRAFÍA, 1.4. Aproximación testimonial a la personalidad de Ramón Ramos*–, el autor hace notoria gala en algunas de sus obras camerísticas de su particular **sentido del humor**, sutil y socarrón:

Fundamentos temáticos: **Humor**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
De las comunicaciones C.B. (1974) [*H.O.* nº 02]	Ironiza con la estética clásico-romántica, que distorsiona.
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Après moi… (1985) [*H.O.* nº 41]	Denota cierto sentido del humor describiendo una persecución constante entre ambos instrumentos.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
SGAEvarius (1998) [*H.O.* nº 70]	Broma musical, en forma de pasodoble "dodecafónico".

Muchas de las fuentes de inspiración temática acabadas de exponer implican cierto grado de guionización musical, que, aunque no es señalado explícitamente por el autor, sí se deja vislumbrar ligeramente en algunas obras casi a modo de **música programática** y descriptiva:

Fundamentos temáticos: **Música programática**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
De las comunicaciones C.B. (1974) [*H.O.* nº 02]	Describe, incluso escénicamente, los problemas de la comunicación.
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Dieser zug hält an jeder haltestelle (1976) [*H.O.* nº 05]	*"Este ten para en cada estación"*, dedicada "a los pasajeros de la RHEINBAHN", compañía del ferrocarril de Düsseldorf.
Música anarca (1977) [*H.O.* nº 10]	Describe una ensoñación onírica.
Llanto por una ausencia (1980) [*H.O.* nº 20]	Inspirado en la muerte del poeta Federico García Lorca, refleja más o menos programáticamente lo sucedido en Granada entre julio y agosto de 1936.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
El Exterminador [percusión] (1983) [*H.O.* nº 31]	Describe la ira narrada en el Apocalipsis.

Klavierstück [***Armagedón***] (1985) [*H.O.* nº 38]	Describe la ira narrada en el Apocalipsis.
Après moi… (1985) [*H.O.* nº 41]	Describe una persecución constante entre ambos instrumentos.
El Exterminador [grupo] (1986) [*H.O.* nº 42]	Describe la ira narrada en el Apocalipsis.
Diabolus (1988) [*H.O.* nº 47]	Describe una atmósfera diabólica.
Das aufwachen des Gregor Samsa (1989) [*H.O.* nº 51]	Describe el despertar de Gregor Samsa, convertido en un horrible insecto.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
-	-
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
-	-

Y por el contrario, también existe un número de obras camerísticas de Ramón Ramos que *a priori* encajarían en lo denominado como **música pura o absoluta**, en las que no existe, no hay evidencias, o al menos no ha podido ser aquí vislumbrada y explicada una fuente de inspiración definida y una carga temática concreta. En estos casos recogidos a continuación, tratándose de una motivación tan abstracta y personal, solo el propio autor podría dilucidarnos esta cuestión:

Fundamentos temáticos: **Música pura o absoluta**	
Obra:	**Apunte / comentario:**
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *1. Primeras influencias* (1972-1975).	
Declinaciones (1973) [*H.O.* nº 01]	No existe *a priori* una fuente temática de inspiración concreta.
Diez piezas cortas para piano ([≤1975]) [*H.O.* nº 04]	No existe *a priori* una fuente temática de inspiración concreta.
ETAPA ARTÍSTICA: *Düsseldorf (Alemania)* (1972-1983): *2. Robert-Schumann-Institut* (1975-1983).	
Eixides (1976) [*H.O.* nº 06]	No existe *a priori* una fuente temática de inspiración concreta.
Progressió (1976) [*H.O.* nº 08]	No existe *a priori* una fuente temática de inspiración concreta.
Procés d'una serie (1977) [*H.O.* nº 09]	No existe *a priori* una fuente temática de inspiración concreta.
Parametros ([1978¿?]) [*H.O.* nº 11]	No existe *a priori* una fuente temática de inspiración concreta.
Leggiero (1978) [*H.O.* nº 14]	No existe *a priori* una fuente temática de inspiración concreta.
Alla breve [piano] (1979) [*H.O.* nº 17]	No existe *a priori* una fuente temática de inspiración concreta.

Pentáfono (1979) [*H.O.* nº 18]	No existe *a priori* una fuente temática de inspiración concreta.
ETAPA ARTÍSTICA: *Retorno* (1983-1989).	
Quasi niente (1983) [*H.O.* nº 30]	No existe *a priori* una fuente temática de inspiración concreta.
Contraposición (1983) [*H.O.* nº 32]	No existe *a priori* una fuente temática de inspiración concreta.
Arcano ([1983]) [*H.O.* nº 33]	No existe *a priori* una fuente temática de inspiración concreta.
3 Piezas para 4 Cellos (1985) [*H.O.* nº 39]	Su **P.1** no tiene *a priori* una fuente temática de inspiración concreta más allá de la técnica compositiva.
Gestalt (1987) [*H.O.* nº 46]	No existe *a priori* una fuente temática de inspiración concreta.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 1. Alicante* (1990-1997).	
[Sin título] ([1994]) [*H.O.* nº 61]	No existe *a priori* una fuente temática de inspiración concreta.
Le papillon d'Isolde (1996) [*H.O.* nº 64]	El autor confiesa en la conferencia del año 2000 en Valencia[376] no tener justificación para el porqué del título de la obra.
ETAPA ARTÍSTICA: *Madurez y consagración: 2. Valencia* (1998-2007).	
Orgelmasse (2005) [*H.O.* nº 84]	No existe *a priori* una fuente temática de inspiración concreta.

Respecto a los títulos de sus obras, Ramón Ramos muestra un delicado cuidado en su elección. Al respecto, el pianista Bartomeu Jaume en entrevista para la presente Tesis Doctoral hablaba sobre la sensibilidad y la belleza de los títulos de las obras Ramón Ramos:

> "La bellesa dels títols també està molt be. Son uns títols molt sensibles i molt il·lustrats: *Après moi...*[377] per exemple, bueno, i tots. *Pas encore*[378], o... *Rien ne va plus*[379]. Ell era un home sensible i cult. Parla dels interessos humanístics, no de la estètica que puga professar, no?. Ell tenia una connexió molt evident i molt ben enfocada."[380]

[376] Véase la transcripción literal 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 recogida íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000*, de la presente Tesis Doctoral.

[377] ***Après moi...*** (1985) [*H.O.* nº 41].

[378] ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 16].

[379] ***Rien ne va plus*** (1985) [*H.O.* nº 37].

[380] Transcripción literal de un fragmento procedente de la entrevista mantenida con Bartomeu Jaume en persona, el 13 de agosto de 2013.

Es curioso observar, sin embargo, la recurrencia en el global de su producción musical de algunos temas y títulos asignados a obras totalmente independientes y diferentes:

-Recurrencia en los títulos (orden alfabético-cronológico):

- *Alla breve*:
  - ***Alla breve*** [piano] (1979) [*H.O.* nº 17].
  - ***Alla breve*** [sinfónica] (1980) [*H.O.* nº 19].
  - *Alla breve*, 1º movimiento de ***3 Piezas para 4 Cellos*** (1985) [*H.O.* nº 39].
- *Comunicación / comunicaciones*:

  Precisamente ambas dedicadas a la que por entonces era su novia en Alginet, estando él en Düsseldorf, y años más tarde sería su esposa, María Cinta Bosch.
  - ***De las comunicaciones C.B.*** (1974) [*H.O.* nº 02].
  - ***Comunicación*** (1981) [*H.O.* nº 24].
- *Contraposición*:
  - ***Contraposición*** (1983) [*H.O.* nº 32].
  - *Contraposición*: IV movimiento de ***Tuba Verum Corpus*** (2003) [*H.O.* nº 81].
- *El Exterminador*:
  - ***El Exterminador*** [percusión] (1983) [*H.O.* nº 31].
  - ***El Exterminador*** [grupo] (1986) [*H.O.* nº 42].
- *Pasodoble*:
  - ***Pasodoble*** (1981~) [*H.O.* nº 22].
  - ***Pasodoble*** ([≤1983~]) [*H.O.* nº 28].
- *Passacaglia*:
  - ***Passacaglia*** (1991) [*H.O.* nº 53].
  - *Passacaglia*, 1º movimiento del ***Concierto para violoncello y orquesta*** (1991) [*H.O.* nº 54].
- *Pentáfono*:
  - ***Pentáfono*** (1979) [*H.O.* nº 18].

  - *Pentáfono*: VII movimiento de ***Tuba Verum Corpus*** (2003) [*H.O.* nº 81][381].
- *Poculum amoris*:
  - ***Poculum amoris*** [grupo] (1999) [*H.O.* nº 72].
  - ***Poculum amoris*** [sinfónica] ([2001]) [*H.O.* nº 75].
- *Ritorno*:
  - ***Saudade (Ritorno)*** (1978~) [*H.O.* nº 15]. Como subtítulo.
  - ***Ritorno*** ([1980]) [*H.O.* nº 21].
- *Rumor de claridades*:
  - ***Rumor de claridades*** (1997) [*H.O.* nº 66].
  - ***Remor de claredats*** (2005) [*H.O.* nº 85]. En idioma valenciano.

Excepto en el caso de la reexposición literal de su obra ***Pentáfono*** (1979) [*H.O.* nº 18] como parte de ***Tuba Verum Corpus*** (2003) [*H.O.* nº 81], se ha comprobado que el resto de obras homónimas son completamente diferentes e independientes entre sí, no estando relacionadas musicalmente y no tratándose de versiones o reinstrumentaciones la una de la otra, siendo el título lo único que comparten. La respuesta a las motivaciones de este extremo queda irremediablemente en manos del autor.

[381] El VII movimiento de ***Tuba Verum Corpus*** (2003) [*H.O.* nº 81] se trata de una reexposición literal de su obra anterior ***Pentáfono*** (1979) [*H.O.* nº 18].

5.2.2. Evolución del leguaje musical de Ramón Ramos:

A modo de CONCLUSIONES finales sobre el *PLANO ANALÍTICO Y ESTÉTICO MUSICAL* del compositor valenciano Ramón Ramos Villanueva, en el presente apartado se lleva a cabo una exposición sobre la evolución del lenguaje y la estética musical del autor a través de sus diferentes etapas artísticas y vitales. Esta exposición está basada en una observación y estudio conjunto que tiene necesariamente en cuenta todo lo tratado hasta este momento por la presente Tesis Doctoral sobre la figura del compositor, englobando por un lado las circunstancias vitales y personales del autor recogidas en los *Resultados* del *CAPÍTULO 1: BIOGRAFÍA*, por otro lado la ordenación cronológica de las obras y la recuperación de sus partituras en los *Resultados* de los capítulos *CAPÍTULO 2: CATÁLOGO DE OBRAS* y *CAPÍTULO 3: ARCHIVO DIGITAL*, por otro lado el análisis técnico musical del elenco camerístico del compositor recogido en los *Resultados* del *CAPÍTULO 4: ANÁLISIS MUSICAL DE LA OBRA CAMERÍSTICA DE RAMÓN RAMOS* , y finalmente por otro lado la dilucidación de los fundamentos estilísticos y temáticos de su obra compositiva recogidos en el precedente apartado de los *Resultados* del actual *CAPÍTULO 5: FUNDAMENTOS ESTÉTICOS DE LA OBRA DE RAMÓN RAMOS*. Exposición que se lleva aquí a cabo con la intención de entender particularmente la obra y cómo esta evolucionó artísticamente dependiendo de las circunstancias y el devenir vital del compositor valenciano, y que a continuación se despliega ordenadamente y convenientemente dividida por etapas vitales y artísticas:

5.2.2.1. **Inicios** (1954-1971):

Como es natural, esta se trata de una etapa germinal sin trascendencia artística, pero esencial en la conformación de su personalidad y carácter. Es esta una etapa en la que a partir de los primeros estudios se aprenden, se asumen e interiorizan intuitivamente y se practican las reglas y los fundamentos estéticos relacionados con el sistema tonal tradicional, para posteriormente, partiendo de esta base, superarlos en las etapas sucesivas.

> "Eh… cuando ya sabía solfeo pues ya hacía alguna cosita para… para trompa y piano, o piano. Luego cuando estudié Cello pues ya hacía alguna cosita

> para violonchelo y piano, siempre melodías tonales, en Do menor, muy melosas, muy melódicas y todo eso… Hasta que…, o sea que prácticamente ha sido [*que*] lo llevaba dentro, me gustaba, y además me gustaba componer y me daba la gana componer y… podía componer lo que quisiera. Nadie me decía lo que no debía de hacer. Después sí que me lo dijeron [*inspira*]."[382]

5.2.2.2. **Düsseldorf (Alemania)**: **1. Primeras influencias** (1972-1975):

A nivel evolutivo se trata esta de una etapa de descubrimiento empírico, desde la virginidad creativa, dejándose empapar por el entorno artístico de manera natural y sin metodología, y dejándose llevar por el impulso de la experimentación inducida, propia y compartida.

Desarrollada en Düsseldorf (Alemania), la influencia del entorno musical sobre un joven Ramón Ramos fue crucial para fijar las primeras tendencias estéticas en su gusto artístico y creativo. En este sentido –como ha sido convenientemente recogido y se puede consultar detalladamente en el *CAPÍTULO 1: BIOGRAFÍA* de la presente Tesis Doctoral–, la estrecha relación y convivencia durante estos primeros años en Düsseldorf con el violonchelista español José María Redondo Márquez (Sevilla, 1947) y los dos compositores españoles Francisco Estévez Díaz (Villa Cisneros, 1945) y Carlos Cruz de Castro (Madrid, 1941), todos mayores que él, ejerció una influencia directa y decisiva en Ramón Ramos, no solo a nivel musical y estético sino también a nivel vital, propiciando que el autor se dedicara el resto de su vida a la composición.

Gracias a los testimonios recogidos a través de las entrevistas realizadas para la presente Tesis Doctoral a estos tres músicos se pueden aquí constatar y concretar estas influencias iniciales:

[382] 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. Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000*, de la presente Tesis Doctoral.

Ambos compositores, que se encontraban ya estudiando composición en el *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf con Milko Kelemen, compartían estrechamente con Ramón Ramos las experiencias y los trabajos de composición que realizaban para el conservatorio, especialmente aquellas en las que quedaba muy patente el Experimentalismo de las vanguardias de las últimas décadas del siglo XX, consistentes fundamentalmente en la experimentación sonora, en la electrónica, en la búsqueda de nuevos timbres instrumentales, en la escritura gráfica, o en la inclusión en las obras de teatralidad o *happening*. Según ilustra al respecto Carlos Cruz de Castro en su entrevista:

> "[...] "jugábamos" a improvisar utilizando cada uno instrumentos varios. Ramón el violonchelo y el resto de nosotros cualquier artilugio que sonara. El hecho es que nos entreteníamos improvisando y yo ordenaba aquello de alguna manera proporcionando una estructura para que tuviera una forma, establecía un orden. Por todo el contacto que tuvimos en ese tiempo sí creo que Ramón Ramos se encontró influenciado por nosotros para su encaminamiento hacia la composición." [383]

Y ratifica al respecto José María Redondo:

> "Creo que Ramón se contagió del gusanillo de la creación musical de la mano de nuestros colegas [en referencia a Francisco Estévez y Carlos Cruz de Castro], empezó a entusiasmarse […]. Empezó a conocer las tendencias vanguardistas, la electrónica... asistía a los estrenos del departamento; En fin, encontró su camino: investigar y crear."[384]

Todo ello llamó poderosamente desde un principio la atención de Ramón Ramos y le propició una suerte de normalización natural del lenguaje musical vanguardista y contemporáneo desde muy joven.

A esta circunstancia se le unió a su vez una frenética actividad musical en compañía de estos tres músicos, asistiendo a conciertos y festivales de música contemporánea como al *Internacionalni Festival Suvremene Muzike* [Festival Internacional de Música Contemporánea] de la VII Bienal de Zagreb (Croacia) en

[383] Transcripción literal de un fragmento procedente de la entrevista mantenida con Carlos Cruz de Castro a través de mail, el 23 de enero de 2016.

[384] Transcripción literal de un fragmento procedente de la entrevista mantenida con José María Redondo Márquez a través de mail, el 8 de febrero de 2016.

1973, donde tuvo la oportunidad de escuchar la música de compositores como Penderecki, Holliger, Bussotti, Cage o Ligeti, causándole, especialmente la de este último, una fuerte impresión; o la música vanguardista de la *New Phonic Art* de los franceses Vinko Globokar y Michel Portal basada en la exploración sonora y en la improvisación.

Y no solo a nivel de asistencia a conciertos o festivales, sino que la influencia de estos primeros años en compañía de sus colegas músicos se asume también de manera práctica, ejerciendo de instrumentista tocando el violonchelo en el grupo de cámara *"Música"*, dedicado a la nueva música, realizando numerosos conciertos que han podido quedar documentados en el *CAPÍTULO 1: BIOGRAFÍA*.

Es pues durante todo este periodo de estrecha relación con los compositores españoles Francisco Estévez y Carlos Cruz de Castro y de intensas actividades musicales entorno a la música contemporánea, cuando Ramón define sus primeras tendencias estéticas, que se dejan pronto notar en obras como ***Diez piezas cortas para piano*** ([≤1975]) [*H.O.* nº 04], –cuya datación no ha podido ser determinada con precisión, pero cuya estética la sitúan en una etapa muy primeriza– que representa los inocentes e ingenuos primeros intentos por buscar un lenguaje cuya estética se aleje de lo tradicional, y en la que se combina todavía con un importante trasfondo estético clásico-romántico pero en la que se dejan ver los deseos de transgresión y ruptura a través de la inclusión de elementos de distorsión como las modulaciones bruscas o la búsqueda explícita de la disonancia.

Esto mismo sucede en la obra ***De las comunicaciones C.B.*** (1974) [*H.O.* nº 02], aunque ya con un menor grado de ingenuidad técnica e ironizando conscientemente sobre la pose clásico-romántica de la música de cámara, a lo que además añade el factor de la teatralidad y el *happening* como elemento de ironización y como recurso influenciado por la estética vanguardista de la *Neue Musik*.

Pero la confirmación de esta tendencia, de este deseo por trascender lo tradicional, se culmina durante esta etapa de modo categórico e indiscutible en la obra para guitarra ***Declinaciones*** (1973) [*H.O.* nº 01] –obra que en la presente Tesis

Doctoral ha sido especialmente seleccionada por su destacada significación en esta etapa y sometida a un profundo y exhaustivo análisis musical que puede ser consultado debidamente en el *CAPÍTULO 4: ANÁLISIS MUSICAL DE LA OBRA CAMERÍSTICA DE RAMÓN RAMOS*–. Aunque, curiosamente, desde el punto de vista cronológico es anterior, al menos a ***De las comunicaciones C.B.*** (1974) [*H.O.* nº 02], la postura creativa, el atrevimiento, y el pensamiento estético al que se adscribe ***Declinaciones*** está muy por delante y mucho más evolucionado que el resto de obras. De este modo, la ruptura con lo tradicional se materializa en ***Declinaciones*** a través de una total emancipación del sonido *per se* hacia la disonancia y el ruido, revalorizado por el concretismo musical, desligándose ya aquí de cualquier sustrato del lenguaje clásico-romántico. En parte esto es debido a las facilidades que proporcionan las características particulares de la obra, que es producto de un experimentalismo empírico individual, que no pone barreras ni estéticas ni técnicas al creador, el cual se enfrenta en solitario y sin condiciones a un acto de creación libre, en el que, a la vez que experimenta, inventa y compone, todo prácticamente en tiempo real, con el instrumento en una mano y el lápiz y papel en la otra.

Sobre este permanente interés, desde sus orígenes musicales, respecto al Experimentalismo tímbrico, al ruido, a la cacofonía y al material musical de aspecto bruitista, Ramón Ramos se expresaba así en unas notas al programa para el festival ENSEMS:

> "Siempre me ha tentado invertir la frecuente operación que se lleva a cabo con lo que peyorativamente se llama ruidos o cacofonías. Estas, por lo general, se utilizan en un contexto que las destaque como tales, pero siendo este material aparamétrico tan sugerente y pleno de connotaciones, como ha puesto de manifiesto la música concreta, mi intención ha sido utilizarlo como material primordial sobre el que a veces destaca excepcionalmente, a modo de cita, estructuras sonoras convencionales. De este modo se produce una inversión gestáltica figura-fondo cuyos efectos me han motivado especialmente al componer." (ENSEMS, 2006: 78).

5.2.2.3. **Düsseldorf (Alemania)**: **2. *Robert-Schumann-Institut*** (1975-1983):

El hecho de acceder en esta etapa a los estudios oficiales de composición en el *Robert-Schumann-Institut* induce, como es natural, a la evolución del lenguaje de Ramón Ramos, del Experimentalismo intuitivo, ametodológico practicado empíricamente durante la etapa anterior hacia un lenguaje musical aprendido fruto del riguroso adiestramiento metodológico compositivo y estético que le dejará una impronta imborrable para el resto de su carrera musical.

El contenido concreto de esta formación ha podido ser recogida para la presente Tesis Doctoral a través de la investigación documental y gracias a los testimonios obtenidos al respecto mediante las entrevistas realizadas a los compañeros de estudios que compartían clases diarias con Ramón Ramos en el *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf.

Esta etapa de formación, como ya se recogió detalladamente en el *CAPÍTULO 1: BIOGRAFÍA* de la presente Tesis Doctoral, es crucial en la evolución del autor por el aprendizaje y la instrucción rigurosa al que su profesor Günther Becker le sometería a cerca de todos los aspectos de la técnica compositiva, desde la tradicional y más básica armonía tonal hasta el serialismo integral contemporáneo más rígido, pasando por la práctica rigurosa del contrapunto, la fuga, la teoría de las formas, el análisis exhaustivo de obras de todos los períodos artísticos desde la antigüedad hasta la etapa contemporánea, la instrumentación y orquestación, o la propia composición. Contextualizando el marco de las influencias técnicas y estéticas recibidas durante esta etapa, se puede observar este extremo académico patente documentalmente en el certificado del examen final de estudios de composición firmado oficialmente por el profesor Becker y el Decano del *Robert-Schumann-Institut*, el profesor Dr. Helmut Kirchmeyer, en el que el propio Günther Becker señala los estudios llevados a cabo por Ramón Ramos bajo su tutela:

> "Ramón Ramos vino a mis clases en el Instituto Robert Schumann, para estudiar composición, tras unos cortos estudios anteriores de violoncelo en el año 1975. Aparte de ello, tenía que estudiar y concluir paralelamente todas las asignaturas teóricas de música.

> Sus estudios en mi clase comenzaron, en un principio, con un estudio sistemático de todos los parámetros importantes hoy en día para una composición actual, tratándose ampliamente todos los géneros de la música vocal e instrumental – también bajo aspectos teóricos. Ramos estudió y elaboró gran cantidad de análisis y especialmente ejercicios estilísticos de técnica instrumental relativos a la música antigua y contemporánea. Durante este tiempo, sus propias composiciones fueron en parte tocadas en Düsseldorf y otros lugares. […].”[385]

También a través de las entrevistas realizadas se constata contextualmente la formación académica y las influencias estéticas recibidas por Ramón Ramos durante esta crucial etapa de formación en Alemania. Al respecto, los compositores Francisco Estévez y Carlos Cruz de Castro, quienes encarnaron las primeras influencias hacia la música contemporánea, narraban en sus entrevistas para la presente Tesis Doctoral como eran los estudios y qué influjos estéticos recibían como alumnos en el *Robert-Schumann-Institut*. Según Francisco Estévez:

> “Becker en sus clases nos daba algunas pautas y nos dejaba componer con absoluta libertad. Hacía más bien de moderador. En el caso de Ramón y mío nos ponía límites en la exposición de ideas musicales, […] y trabajaba muy a fondo con nosotros todo lo que componíamos, corregía, nos daba consejos en la orquestación de las obras. […] Becker nos hacía analizar montones de obras de autores ya consagrados: de él mismo, de Penderecki, de Ligeti, Lutoslawski, Messiaen, Berio, Ives, Stockhausen, Xenakis, y como no a Schoenberg, Berg, Webern, Milhaud, Bartók, Stravinski, Honegger, etc….”[386]

Y según Carlos Cruz de Castro:

> “[…] trabajábamos nuestras propias obras que componíamos y analizábamos obras diversas de otros autores y estéticas. Recuerdo que analizábamos obras serialistas, y dentro del serialismo obras severas dodecafónicas y otras serialistas aleatorias. El serialismo integral estaba en boga y… en fin se manejaba todo lo que en aquel momento se estaba haciendo como una diáspora después de la tonalidad. Y no hay que olvidar que la exploración de nuevas grafías estaba íntimamente ligada estructuras y aspectos formales.

---

[385] Transcripción literal de un fragmento de la traducción oficial al español del certificado de estudios adjunto al Diploma de composición de Ramón Ramos, cuyo original fue expedido en Colonia el 22-2-83, y traducido en Barcelona el 3-12-83.

[386] Transcripción literal de un fragmento procedente de la entrevista mantenida con Francisco Estévez Díaz a través de mail, el 3 de abril de 2016.

> Adherido al Robert Schumann Institut estaba el laboratorio de electroacústica en el que hacíamos prácticas de obras."[387]

También Alfredo Rugeles, compañero y amigo de Ramón Ramos durante estos años, señalaba en su entrevista:

> "Todas esas técnicas que usted menciona, se enseñaban y las estudiamos, sin duda alguna. [En referencia al atonalismo expresionista, dodecafonismo, serialismo, serialismo integral, formas abiertas, aleatoriedad, electroacústica]. Recuerdo bien que la influencia de las obras de Ligeti y de Luciano Berio fue notable. Igualmente, tuvimos referencias de la música de Olivier Messiaen, de Pierre Boulez y de Stockhausen, así como del dodecafonismo, aleatorismo, formas abiertas y el serialismo integral, entre otras."[388]

O por el propio Ramón Ramos, cuando en su conferencia sobre su música en el año 2000 en Valencia rememoraba la rigurosidad de su formación hacia la práctica del Serialismo:

> "Yo me acuerdo que mi profesor, al principio de estudiar con él…, –esto lo he *contao* mucho a mis alumnos siempre[389]–, yo llevaba la obra, y me decía… [*da un golpe en la mesa*]: "A ver, ¿porqué esa nota es un Fa#?, ¿porqué dur… tiene un valor de cinco semicorcheas?, y ¿porqué lo toca el fagot en la clave de Sol?". Yo le tenía que justificar todo el camino, ¿no?. Que por una parte es muy bueno, ¿no?. Porque aprendes a ser muy riguroso."[390]

Y además de la formación académica, otro referente muy importante en las influencias estéticas recibidas por Ramón Ramos durante esta época se encuentra en su amplia actividad asistiendo a importantes cursos y festivales, como el *Wittener Tage für neue Kammermusik*, el mítico *Internationalen Ferienkurse für Neue Musik* de Darmstadt o el *Donaueschinger Musiktage*, entrando en contacto y acudiendo a máster-clases y conferencias con compositores consagrados y

---

[387] Transcripción literal de un fragmento procedente de la entrevista mantenida con Carlos Cruz de Castro a través de mail, el 23 de enero de 2016.

[388] Transcripción literal de fragmentos procedentes de la entrevista realizada al *Maestro* venezolano Alfredo Rugeles Asuaje vía mail, el día 13-11-2014.

[389] Como alumno de Ramón Ramos en el *Conservatorio Superior de Música de Valencia* (promoción 2002-2006), doy absolutamente fe de ello.

[390] 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. Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000*, de la presente Tesis Doctoral.

máximos exponentes de las estéticas musicales del momento, como Mauricio Kagel, György Kurtág, György Ligeti, Gerard Grisey, Tristan Murail, Hans-Peter Haller, Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm, Brian Ferneyhough, Salvatore Sciarrino o Cristóbal Halffter.

Todas las circunstancias de su intensa y completa formación oficial en Alemania de la mano de su profesor Günther Becker influenciaron definitivamente su estética musical, alejándolo de cualquier resquicio tradicional tonal utilizado *per se* y dirigiéndole, desde el rigor y el orden inducido insistentemente por Becker, hacia la práctica especialmente de las corrientes estéticas estudiadas y aprendidas predominantes en Alemania en aquel momento: Serialismo, Serialismo integral, Postserialismo, Música concreta, Música aleatoria, y Música electrónica y Electroacústica.

Es pues en esta etapa de formación en la que Ramón Ramos asume interior y profundamente un comportamiento artístico de índole organizada que termina por imponerse como imprescindible en su pensamiento creativo, haciéndolo funcionar inevitablemente bajo premisas de orden, lógica y coherencia, lo que se traduce musicalmente en la adopción necesaria de procedimientos que respondan a *manuales*[391] compositivos premeditados, bien estándares como el serialismo o bien de configuración propia. Ramón Ramos decía en la conferencia que pronunció en Valencia en el año 2000: "Yo empecé haciendo serialismo [*resopla sutilmente*], hoy… lo hago quizá bastante menos [*inspira aire*]"[392].

Observando las tablas sobre los fundamentos estéticos del presente *CAPÍTULO 5*, apartado *5.2.1 Fundamentos estéticos de la música de Ramón Ramos*, queda patente el pensamiento riguroso y sistemático de esta etapa artística en aquellas obras concebidas bajo el Dodecafonismo serial como ***Progressió*** (1976) [*H.O.* nº 08] o ***Procés d'una serie*** (1977) [*H.O.* nº 09], en las obras Serialistas no

[391] En referencia al título de su conferencia sobre su propia música *"Del manual serial al tratado de la expresión estructurada"*, del año 2000 en Valencia.

[392] 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. Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000*, de la presente Tesis Doctoral.

dodecafónicas como ***Ritorno*** ([1980]) [*H.O.* nº 21], o en las obras de un Atonalismo libre pero construidas desde planeamientos lógicos y ordenados a partir de elementos precompositivos y premeditados –no necesariamente seriales– como ***D'Amore*** (1978) [*H.O.* nº 12] o ***Yerbabuena*** (1981) [*H.O.* nº 23]. También en las obras concebidas racionalmente a través de un control fundado en planteamientos numéricos, en cierto Serialismo rítmico, como en ***Pentáfono*** (1979) [*H.O.* nº 18].

Y a su vez, en esta época, al mismo tiempo que desarrolla su pensamiento compositivo de forma lógica y controlada, también mantiene marcadamente el Experimentalismo tímbrico practicado ya intuitivamente desde la etapa anterior, que se refleja ahora notoriamente en obras como su célebre cuarteto de cuerda ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 16] –obra que en la presente Tesis Doctoral ha sido especialmente seleccionada por su destacada significación en esta etapa y sometida a un profundo y exhaustivo análisis musical que puede ser consultado debidamente en el *CAPÍTULO 4: ANÁLISIS MUSICAL DE LA OBRA CAMERÍSTICA DE RAMÓN RAMOS*–. Y ligado a este Experimentalismo se suma la práctica del Indeterminismo y la Aleatoriedad en un buen número de obras de esta etapa, más que en ninguna otra, pero siempre de modo muy controlado y estableciendo márgenes muy bien definidos, a lo que se adscriben especialmente obras como ***Eixides*** (1976) [*H.O.* nº 06], ***Música anarca*** (1977) [*H.O.* nº 10] o ***Parametros*** ([1978¿?]) [*H.O.* nº 11], entre otras, que llevan aparejado un destacado uso del grafismo y una escritura no compaseada tradicionalmente, o la inclusión de teatralidad y *happening*, a lo que se recurre también en esta más que en ninguna otra etapa del autor.

Es pues, en esta etapa cuando se definen las dos tendencias estéticas compositivas –pensamiento ordenado y riguroso, y experimentalismo tímbrico en forma de Bruitismo y formal– a las que el propio autor hizo referencia en la conferencia impartida en el año 2000 en Valencia sobre su música:

> "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***, […]. Y el mismo año, […] escribí una obra que se titula ***Pentáfono***, que es para 5, 10,

> 15, 20 o 25 fuentes sonoras cualesquiera. [Con ***Pentáfono*** hace referencia a la tendencia regida por el pensamiento ordenado y riguroso]. […] son las dos muy pesadas, son las dos insoportables de escuchar, pero para mí eh… tienen muchísimo… mucha importancia porque a partir de ahí yo he creado otras obras eh… me ha *dao* pié a… a hacer otras obras […].”[393]

Estas dos tendencias, estos dos pensamientos, se encuentran en esta época incluso combinados en obras Dodecafónicas seriales y Bruitistas a un tiempo como ***Progressió*** (1976) [*H.O.* nº 08] y ***Procés d'una serie*** (1977) [*H.O.* nº 09].

Sin embargo, al mismo tiempo Ramón Ramos no renuncia a ejercer cierta libertad compositiva, lo que queda plasmado en obras como en ***Llanto por una ausencia*** (1980) [*H.O.* nº 20]. En palabras del propio autor:

> “La obra está bastante lejos de las influencias post-serialistas y de las técnicas electroacústicas que estaba recibiendo en esa época de mi profesor Günther Becker en el Robert-Schumann-Institut de Dusseldorf. Es una obra libre en la que tanto la armonía como la forma no responden a ninguna serialización o a algún esquema compositivo fijado previamente, características poco frecuentes en mis composiciones de entonces. Es una obra espontánea, más volcada al sentimiento que a pre-concepción racionalizada, con cierto "nacionalismo nostálgico" bastante frecuente en personas que han vivido demasiado tiempo al margen de su cultura y de su entorno.” (ENSEMS, 1996: 15).

Esto supone, como reconoce el propio Ramón Ramos, una excepción en la línea compositiva, estilística y estética de la presente etapa, al producirse libre de las influencias serialistas y de los esquemas precompositivos rígidos. En esta libertad tiene cierta responsabilidad la composición en esta etapa de las primeras obras concebidas con un fuerte componente de Simbolismo, aparejadas a conceptos abstractos que llenan de significación la creatividad musical, como en ***Dieser zug hält an jeder haltestelle*** (1976) [*H.O.* nº 05] o las mismas ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 16] y ***Llanto por una ausencia*** (1980) [*H.O.* nº 20], entre otras.

---

[393] 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. Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000*, de la presente Tesis Doctoral.

5.2.2.4. **Retorno** (1983-1989):

A nivel evolutivo se trata esta de una etapa de adaptación al entorno tras un cambio de hábitat vital y artístico –de Düsseldorf a Valencia– fuertemente contrastante y en sentido más bien desventajoso.

De la observación de las tablas del presente *CAPÍTULO 5*, apartado *5.2.1 Fundamentos estéticos de la música de Ramón Ramos*, se dilucida que Ramón Ramos trajo consigo a Valencia el bagaje de su etapa anterior marcada por una rigurosa formación en Alemania, y durante esta primera etapa artística de retorno sigue desarrollando profusamente el *manual*[394] de técnicas aprendidas y practicadas durante su anterior etapa de formación.

En este sentido, por el lado de la tendencia dominada por el pensamiento riguroso y controlado, Ramón Ramos sigue utilizando el sistema Dodecafónico serial como fundamento dialéctico principal de algunas obras como ***Rien ne va plus*** (1985) [*H.O.* nº 37] o ***Das aufwachen des Gregor Samsa*** (1989) [*H.O.* nº 51], aunque este Dodecafonismo serial también es empleado en otras obras como un recurso compositivo complementario junto a otros recursos y sistemas compositivos. También sigue utilizando el Serialismo no dodecafónico, ahora algo más profuso incluso que en la etapa anterior, como en ***Ricercare*** (1986) [*H.O.* nº 43] –obra que en la presente Tesis Doctoral ha sido especialmente seleccionada por su destacada significación en esta etapa y sometida a un profundo y exhaustivo análisis musical que puede ser consultado debidamente en el *CAPÍTULO 4: ANÁLISIS MUSICAL DE LA OBRA CAMERÍSTICA DE RAMÓN RAMOS*– o ***Konzert*** (1987) [*H.O.* nº 45]. Del mismo modo que practica ahora un Serialismo rítmico más evidente y abundante que en la etapa anterior, en obras como ***Rien ne va plus*** (1985) [*H.O.* nº 37], ***Après moi…*** (1985) [*H.O.* nº 41] o ***El Exterminador*** [grupo] (1986) [*H.O.* nº 42]. También destaca especialmente en esta etapa la explotación de la escritura de base técnica y rigurosa aprendida en la etapa de formación anterior, a través del uso destacado de recursos como el *sustain* melódico-armónico, el *Spiegelbild*, la

[394] En referencia al título de su conferencia sobre su propia música *"Del manual serial al tratado de la expresión estructurada"*, del año 2000 en Valencia.

Klangfarbenmelodie, la bilocación rítmica o las pirámides, recursos empleados en esta más que en ninguna otra etapa artística. Así como el uso destacado de la técnica contrapuntística y el estilo imitativo, o los procedimientos de desarrollo motívico y de variación, recursos que se encuentran en numerosas obras de esta etapa y que el autor trae de su bagaje académico alemán.

Y por otro lado, el Experimentalismo tímbrico sigue teniendo un desarrollo muy importante en esta etapa artística a través del Bruitismo sonoro. Este es empleado ahora bien como fundamento dialéctico principal en algunas obras como ***Gestalt*** (1987) [*H.O.* nº 46], bien como recurso complementario de otros procedimientos compositivos en algunas otras obras como ***Contraposición*** (1983) [*H.O.* nº 32], o bien en una clara combinación de las dos tendencias compositivas principales –por una parte el pensamiento ordenado y riguroso, y por otra parte el experimentalismo tímbrico– en obras como en ***Das aufwachen des Gregor Samsa*** (1989) [*H.O.* nº 51], Dodecafónica serial y Bruitista a un tiempo. Sin embargo, la práctica del Indeterminismo y la Aleatoriedad, pródiga en la etapa anterior, se reduce ostensiblemente en la presente etapa creativa, y con ello el uso del grafismo o la escritura no compaseada tradicionalmente.

En esta actual etapa, todos estos sistemas compositivos mencionados raramente aparecen empleados de modo exclusivo en las obras, sino que se combinan entre sí dando pie a numerosas amalgamas sistémicas en una suerte de sistemas compositivos configurados particularmente por el propio compositor para cada obra, apuntando a una incipiente necesidad por buscar medios de expresión más amplios y no tan constrictivos, aunque todavía concebidos mayoritariamente desde la sumisión al pensamiento riguroso y ordenado adquirido en la etapa anterior. Tal es el caso de la mayoría de las obras citadas anteriormente. Y en este mismo sentido, apuntando a esta incipiente necesidad de expansión creativa, durante esta etapa se dan algo más profusamente las obras concebidas desde una tímida libertad, concebidas también como amalgama de sistemas pero con una dialéctica principal mayormente basada en un Atonalismo libre, como en ***Quasi niente*** (1983) [*H.O.* nº 30], ***3 Piezas para 4 Cellos*** (1985) [*H.O.* nº 39], ***Diabolus***

(1988) [*H.O.* nº 47] o ***En el fondo de un beso dormido*** (1989) [*H.O.* nº 50], aunque siempre imponiéndose para la obra algún tipo de premisa motívica o interválica concebida con rigor.

5.2.2.5. **Madurez y consagración: 1. Alicante** (1990-1997):

A nivel evolutivo se trata esta de una etapa de vuelco estético a través de la búsqueda de libertad creativa, de desencorsetamiento respecto de los rigurosos *manuales*[395] compositivos heredados de su etapa de formación en Alemania, pero manteniéndose fiel al principio de orden y coherencia que ha regido su pensamiento desde su etapa académica.

De la observación de las tablas sobre los fundamentos estéticos del presente *CAPÍTULO 5*, apartado *5.2.1 Fundamentos estéticos de la música de Ramón Ramos*, se extraen las siguientes apreciaciones sobre esta etapa artística:

Ramón Ramos sigue empleando durante esta etapa en sus composiciones el Dodecafonismo serial en obras como ***Rumor de claridades*** (1997) [*H.O.* nº 66], ***Tétrade*** (1997) [*H.O.* nº 67] o ***Mana*** (1997) [*H.O.* nº 68], pero en ninguna obra lo hace ya como fundamento dialéctico principal, sino empleado con gran libertad o como mero complemento junto a otros recursos y sistemas compositivos. El uso del Serialismo no dodecafónico también se sigue llevando a cabo en esta etapa, reflejándose claramente en obras como ***Verwirrung*** (1992) [*H.O.* nº 55], ***Diferencias sobre Doktor Faustus*** (1992) [*H.O.* nº 56] o ***Touché*** (1994) [*H.O.* nº 60]; del mismo modo que la práctica del Atonalismo libre como fundamento dialéctico principal en obras como ***Le papillon d'Isolde*** (1996) [*H.O.* nº 64]; o el uso de recursos compositivos como la técnica contrapuntística, el estilo imitativo, o el desarrollo motívico y la variación. Todos estos sistemas y herramientas compositivas que se siguen utilizando aparecen ahora siempre en una suerte de amalgama sistémico que combina libremente recursos de diversa naturaleza.

[395] En referencia al título de su conferencia sobre su propia música *"Del manual serial al tratado de la expresión estructurada"*, del año 2000 en Valencia.

Sin embargo, otras facetas de su música decaen manifiestamente: la práctica del Experimentalismo tímbrico en forma de Bruitismo sonoro, tan notorio en las etapas artísticas anteriores, decae ahora notablemente convirtiéndose en un mero recurso de colorido tímbrico que es utilizado puntualmente; el Serialismo rítmico se reduce ostensiblemente a una sola obra camerística; y el uso de la Tonalidad, la Modalidad y los centros tonales como recursos compositivos, así como la música gráfica, o herramientas concretas como el *sustain* melódico-armónico, el *Spiegelbild* o la *Klangfarbenmelodie*, tan típicas de la etapa anterior, desaparecen totalmente en esta etapa artística de su producción camerística.

Y por el contrario, como importante novedad en esta etapa artística cabe destacar la aparición y empleo de recursos de estructuración formal nunca antes utilizados –ni conocidos– por Ramón Ramos en sus composiciones previas. Estos recursos son la secuencia de Fibonacci y la proporción Áurea, que se emplean decisivamente en obras como ***El Tumbao*** (1993) [*H.O.* nº 59], ***Tétrade*** (1997) [*H.O.* nº 67] o ***Mana*** (1997) [*H.O.* nº 68] para determinar la estructuración y las proporciones tanto de elementos de la microforma como de la macroforma de la obra. Al respecto de su uso, en 1990, recién iniciada esta nueva etapa vital y artística, en la Memoria que Ramón Ramos escribió para la oposición a profesor de Composición en el Conservatorio Superior de Música de Alicante, el compositor deja escrito el reciente descubrimiento y el gran interés que le despiertan estas herramientas estructurales, refiriéndose a ellas como "[…] un sistema harto interesante que, debo reconocer, conozco de una forma poco profunda por serme su descubrimiento muy reciente." (RAMOS, 1990: 54). El empleo de estos nuevos recursos compositivos es un claro síntoma en esta etapa artística de la búsqueda acuciante por parte del autor de libertad creativa en pro de la adopción de un Estructuralismo libre como sistema compositivo y la necesidad de hallar nuevas herramientas que ayuden a llevarlo a cabo.

En la conferencia que Ramón Ramos impartió sobre su propia música, en Valencia en el año 2000, el compositor habla de la necesidad de liberar su creatividad, y cómo hasta la etapa artística que aquí nos ocupa (1990-1997), aproximadamente diez años después de la finalización en 1983 de sus estudios en

Alemania, no fue capaz de liberarse del "aprisionamiento" compositivo que supuso una formación tan estricta hacia la corriente estética Serialista:

> "Eh… Yo empecé haciendo serialismo [*resopla sutilmente*]. […]. Yo me acuerdo que mi profesor, al principio de estudiar con él [con Günther Becker en el *Robert-Schumann-Institut* entre 1975 y 1983], […] llevaba la obra, y […] le tenía que justificar todo el camino, ¿no?. [Se refiere a justificar completa y rigurosamente el procedimiento compositivo serial]. Que por una parte es muy bueno, ¿no?. Porque aprendes a ser muy riguroso. Pero si trabajas mucho así, al final te estás completamente eh… aprisionado. No puedes hacer nada. Yo creo que está bien pasar una temporadita por ahí, hacer serialismo integral total, y luego ya, buscar una cierta libertad. […]. Me ha *costao* diez años lo menos [*entre sonrisas*] de liberarme."[396]

Esta liberación se produce a través de la búsqueda de un nuevo sistema compositivo de corte Estructuralista que ha podido ser constatado a través de los análisis musicales de las obras de esta etapa, y especialmente a través de su obra ***Tétrade*** (1997) [*H.O.* nº 67] –obra que en la presente Tesis Doctoral ha sido especialmente seleccionada por su destacada significación en esta etapa y sometida a un profundo y exhaustivo análisis musical que puede ser consultado debidamente en el *CAPÍTULO 4: ANÁLISIS MUSICAL DE LA OBRA CAMERÍSTICA DE RAMÓN RAMOS*–. Este nuevo enfoque global compositivo adoptado por el autor se plasma en un Estructuralismo que se apoya en dos pilares fundamentales que aluden a su pasado y a su presente: por un lado manteniendo el pensamiento ordenado y coherente fruto del riguroso bagaje de su etapa de formación y la ineludible impronta que este dejó en él, y por otro lado sus actuales ansias de afrontar el acto creativo con mayor libertad y la búsqueda de nuevas vías de expresión que le permitan alejarse del encorsetado rigor de pasadas ataduras compositivas. De este modo, Ramón Ramos mantiene por un lado el uso de aquel sistema compositivo Dodecafónico serial y Serialista en el que el compositor fue instruido durante su etapa de formación en *Düsseldorf (Alemania): 2. Robert-Schumann-Institut (1975-1983)*, el cual queda patente en el empleo y

[396] 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. Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000*, de la presente Tesis Doctoral.

programación de algunos de sus materiales en forma de series –dodecafónicas o no–. Y por otro lado, sin embargo, el sistema dodecafónico y las series son empleados con amplia libertad, situándose su uso voluntariamente lejos de un serialismo de aplicación rigurosa, y presentándose como un recurso compositivo más en una amalgama con otros materiales de muy distinta naturaleza. Esto se traduce en una postura Estructuralista en la que el mismo autor crea, configura y utiliza libremente su propio sistema compositivo para cada obra, con la intención de no caer en una libertad estéril y que le sirva para establecer un marco compositivo basado siempre en la lógica y la coherencia, y poniéndolo finalmente al servicio de una expresión desencorsetada, libre, en la que por encima de cualquier sistema compositivo prime siempre la intuición artística, el criterio de su gusto musical y el resultado sonoro.

Al respecto, Ramón Ramos dejaba escrito en 1990, al inicio de esta etapa artística, en su Memoria para la oposición a profesor de Composición en el Conservatorio Superior de Música de Alicante, su pensamiento sobre el Estructuralismo y los sistemas de composición personalizados:

> "Cada compositor tiene su sistema, y lo más curioso, cada compositor tiene su sistema diferente para cada obra diferente. […].
>
> El estructuralismo, la invención o la aplicación de nuevos sistemas es realmente positivo, es más, ayuda al alumno a ser coherente con un material que él se ha creado y por lo tanto va a serle fiel como el que más, pero el alumno debe saber, –y el profesor le tiene que hacer entender– que **el sistema es el medio, jamás el fin**.
>
> Ningún sistema, por estricto que este sea, puede suponer, ni mucho menos, garantía de calidad por el simple hecho de la racionalidad de una estructura preestablecida. Ya he dicho antes que **el medio no justifica el fin**, es más, el sistema debe estar al servicio de la música, no al contrario. Una estructura, por coherente que sea, puede –y debe– ser modificada en ciertos momentos cuando el resultado sonoro dependiente de la preestructuración no sea el deseado por el autor. Hay que diferenciar entre sistema y arte, discernir entre preconcepción y resultado sonoro." (RAMOS, 1990: 49).

Y en este mismo escrito llega a una reflexión final sobre la necesidad de un sistema propio de composición:

> "La reflexión obligatoria […] es la pregunta de si es necesario que el compositor trabaje con un sistema personalizado. La respuesta a esta

> pregunta podría ser otra pregunta, escueta pero contundente: ¿Qué significa oficio o posesión de un sistema si no existe comunicación?.
> El sistema es un medio de trabajo, un recurso compositivo más que va a servir de fundamento para la obra que se está gestando. Es, repito, el medio para conseguir lo que todo creador pretende: la obra de arte." (RAMOS, 1990: 58).

El propio Ramón Ramos, en la conferencia que impartió sobre su propia música en Valencia en el año 2000, narra cómo se produjo este vuelco estético en la composición de su ***Concierto para violonchelo y orquesta*** (1991) [*H.O.* nº 54], justo al inicio de esta etapa artística:

> "Y aquí, en el ***Concierto de violonchelo*** yo ya he hecho una… una serie de doce sonidos, en el que estaba todo, los valores… estaba casi parcialmente serializada, y cuando me puse a escribir, a la hora de la verdad, dije… no!, o sea, me cog… me cogí dentro una serie, que es la que da el ritmo del principio del primer tema que toca la tuba, y a partir de ahí, eh…, compuse la obra de forma intuitiva, que es lo que creo que deberíamos de hacer. Una especie de composición libre, pero controlada por una cosa que se tiene ya en el cofre de un compositor. Ya casi que fuera un serialismo, pero no… eh… una forma de expresión que empezó siendo muy estricta y que luego es eh… mucho… mucho más… más libre, pero estricta a la vez. […].
> …me quedé con algunos valores que me interesaban. Luego escribí, dice… dije… opté por la libertad, que no es, en definitiva, si no otro término para designar la subjetividad. La libertad aprende a conocerse en la cautividad, –eso yo creo que es verdad–, creo que se es más libre cuando se ha *estao* en la cárcel. En la cárcel del serialismo, en este caso. Se accede a ella por medio de la subordinación, doblegándose a la ley, a la orden, a la constricción, al sistema. Y lo último que decía entonces: [*carraspea*] El *Concierto* es una obra concebida en el cautiverio, pero realizada en la libertad. Está desasida de la dictadura serial, pero no está exenta de rigor. Pero la libertad aprendida nada tiene que ver con la trágica libertad que deviene en esterilidad. Se puede resumir citando a… al Stravinski de la poética musical cuando dice: eh… "Cuanto más controlado, limitado y elaborado sea el arte, tanto más libre

> habrá de ser". En esta obra creo que encontré un equilibrio entre la libertad creadora y la morfología que toda obra artística debe combinar."[397]

Y concretamente en la música de cámara –criterio categorial principal de la presente Tesis Doctoral–, el vuelco estético se materializa notoriamente en esta etapa a partir de su contacto con el percusionista y director Josep Vicent, con quien proyecta e impulsa una serie de obras que Ramón Ramos compone. Tal extremo es señalado por el propio compositor en la conferencia que impartió en Valencia en el año 2000 sobre su propia música:

> "Eso es lo que intenté hacer yo a partir de conocer a un… a un instrumentista, que fue eh… José Vicente, Josep Vicent, –Josep Vicent, como quiere que le llamemos ahora–, que él me decía…: "¡No, no! Tienes que hacer una obra que llegue al público". […] Y al final yo intenté captar lo que era… lo que quería él. Él quería hacer una…. Él quería una obra contemporánea que eh…, por medio del filtro del intérprete, llegase al público. Y con él yo hice una obra que se… que titulé ***El Tumbao***[398], para… para percusionista, para un percusionista, que se ha *tocao* mucho, […]. Después hice una cosa que se llama eh… Té… que titulamos ***Tétrade***[399], que a mí es una obra de las que más me gustan mías […]. Luego el…, una cosa que le escribí a él, […] ***El tratado de la locura***[400], que fue un encargo del eh… de la *National Academy of Music* de Australia […]. Y lo último que le he hecho, que es el… el ***Poculum amoris***[401]."[402]

El propio Josep Vicent, en su entrevista para la presente Tesis Doctoral, rememora las circunstancias de la composición del que fuera el primer proyecto junto a Ramón Ramos, ***El Tumbao*** (1993) [*H.O.* nº 59], y como su estrecha relación con el compositor ayudó a impulsar su música y a consolidar su cambio estético durante esta etapa artística:

---

[397] 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. Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000*, de la presente Tesis Doctoral.

[398] ***El Tumbao*** (1993) [*H.O.* nº 59].

[399] ***Tétrade*** (1997) [*H.O.* nº 67].

[400] ***Tratado de la locura*** (1998) [*H.O.* nº 69].

[401] ***Poculum amoris*** (1999) [*H.O.* nº 72].

[402] (Véase nota al pie nº 397).

> "*El Tumbao* és molt important, jo crec, en la vida de Ramón, molt important també per a mi, y és molt important el procés compositiu al voltant de l'obra, perquè és un procés totalment empíric. En aquella època jo feia molta música de Xenakis també, [...] una música més estructural i estocàstica del mestre Xenakis. I jo li parle a Ramón d'aquet punt, no? [...]. I llavors, el set-up del Ramón, d'*El Tumbao*, te una base molt similar als set-ups que jo muntava en l'època per al Xenakis, val? I sobre el set-up es fa la composició de l'obra, i sobre el set-up juguem conjuntament fins que apareix una sèrie de cèl·lules que després Ramón construix amb aquesta estructura Fibonacci que ni ha per darrere de l'obra. [...]. I una mica, amb el mateix llenguatge, perquè si et fixes, *El Tumbao* no te res a veure en el llenguatge anterior de Ramón, un llenguatge que descobrim en aquell moment, no? I amb el mateix llenguatge comencem a pensar en altres projectes. [...].
>
> És una relació intensa. Jo passe una etapa amb Ramón Ramos, al costat de Ramón Ramos. Va des del '91 fins al 2004. Una etapa molt intensa junts on jo impulse tot lo que puc la seua música. Intente que es faça... i això de vegades es reflectix en una obra en concret, i també reflectit en un esperit concret, també en una estètica... Ni ha un antes i un després... Òbviament en la seua relació en la percussió, clarament, com en la seua relació amb la orquestra també... sobre tot en el ritme. Per que ell ve d'una escola molt alemanya on ni han diferents equilibris en la piràmide de valors, no?"[403]

De este modo, el importante salto estético en esta época se da cualitativamente en el sistema compositivo de Ramón Ramos, que, huyendo de la sumisión a los aprisionamientos compositivos, deja de ser un *"manual serial"*[404], y, en un vuelco de valores lingüísticos y estéticos, va en búsqueda de mayor libertad compositiva para primar la necesidad expresiva y comunicativa. Pero ello se realiza con contención, manteniéndose fiel al principio de orden y coherencia que ha estructurado su pensamiento desde su etapa de formación académica musical en Alemania, abogando ahora por una postura Estructuralista y convirtiéndose su

[403] Transcripción literal de un fragmento de la entrevista realizada a Josep Vicent con motivo de la presente Tesis Doctoral, vía telefónica, el 29 de agosto de 2013.

[404] En referencia al título de su conferencia sobre su propia música *"Del manual serial al tratado de la expresión estructurada"*, del año 2000 en Valencia.

método compositivo en un *"tratado de la expresión estructurada"*[405], en el que conserva factores de control que proporcionan pautas de orden interno, mediante el uso de recursos ya anteriormente empleados como las series –dodecafónicas o no–, o nuevos –como la secuencia de Fibonacci y la proporción Áurea–, pero todo ello utilizado ahora desencorsetadamente, sin ataduras estrictas, con subjetividad e intuición creativas, y primando el resultado sonoro sobre la rigurosidad de cualquier sistema compositivo.

5.2.2.6. **Madurez y consagración: 2. Valencia** (1998-2007):

A nivel evolutivo se trata de una etapa artística que sigue los preceptos de liberación de la etapa anterior, despojada de los aprisionamientos de los rigores compositivos del pasado pero manteniéndose fiel a las premisas de lógica y coherencia, y primando la necesidad expresiva y el resultado sonoro por encima de cualquier sistema compositivo prefijado.

De la observación de las tablas sobre los fundamentos estéticos del presente *CAPÍTULO 5*, apartado *5.2.1 Fundamentos estéticos de la música de Ramón Ramos*, se extraen las siguientes apreciaciones sobre esta etapa artística concreta:

Bajo el pensamiento Estructuralista adoptado desde la etapa anterior, Ramón Ramos mantiene en esta etapa artística la creación de un sistema propio de composición en una suerte de amalgama sistémico en el que reúne herramientas y recursos compositivos de distinta índole. En este sentido, durante esta etapa se encuentran obras en las que se sigue empleando el Dodecafonismo serial, como en ***Tratado de la locura*** (1998) [*H.O.* nº 69], ***Tuba Verum Corpus*** (2003) [*H.O.* nº 81] o ***Remor de claredats*** (2005) [*H.O.* nº 85], aunque alejado de un uso riguroso y como un mero complemento compositivo más, utilizado junto a otras herramientas y sistemas de diferentes naturalezas. Sin embargo, respecto a este uso mayoritariamente parcial y libre del Dodecafonismo serial se aprecia ahora

[405] En referencia al título de su conferencia sobre su propia música *"Del manual serial al tratado de la expresión estructurada"*, del año 2000 en Valencia.

una excepción en la composición de su obra ***Der Blaue Engel*** (2003) [*H.O.* nº 79], en la que el Dodecafonismo serial supone su fundamento dialéctico principal y vuelve a ser utilizado con todo rigor, en lo que podría catalogarse como una cierta –mínima– involución respecto de su planteamiento sistémico global. Al igual que en la etapa precedente, el uso del Serialismo no dodecafónico sigue estando muy presente, reflejado claramente en obras como ***SGAEvarius*** (1998) [*H.O.* nº 70], ***Poculum amoris*** [grupo] (1999) [*H.O.* nº 72] o ***Recuerdos del cielo*** ([2000¿?]) [*H.O.* nº 74], entre otras. Del mismo modo que el Atonalismo libre que encontramos en obras como ***Tres preludis*** (2002) [*H.O.* nº 77], ***Aura*** ([2003]) [*H.O.* nº 80] u ***Orgelmasse*** (2005) [*H.O.* nº 84], entre otras. También el uso de la secuencia de Fibonacci y la proporción Áurea siguen siendo utilizadas como herramientas para la estructuración de la micro y la macroforma en obras como ***Tratado de la locura*** (1998) [*H.O.* nº 69], ***Poculum amoris*** [grupo] (1999) [*H.O.* nº 72] o ***Codex Aureum*** (2001) [*H.O.* nº 76]. Y también al igual que en la etapa precedente, el Serialismo rítmico se halla muy limitado, del mismo modo que el Bruitismo del Experimentalismo tímbrico, reducido a meros coloridos tímbricos puntuales.

Sin embargo, en esta última etapa creativa se retoma el uso como recurso compositivo de factores compositivos denostados completamente en la etapa anterior, como la Tonalidad, fundamento dialéctico principal de ***Melencolia I*** (2002) [*H.O.* nº 78], y la Modalidad, muy presente como herramienta inspiracional en ***Codex Aureum*** (2001) [*H.O.* nº 76], retomándose también ahora el uso de los centros tonales y las cadencias clásicas. A su vez, también se recuperan los usos de herramientas compositivas concretas como el *Spiegelbild* o la *Klangfarbenmelodie*.

Del mismo modo que sucediera en la etapa precedente, suponiendo a su vez la esencia de la libertad y la coherencia en el pensamiento y en el comportamiento compositivo de Ramón Ramos, todas estas técnicas, recursos y sistemas rara vez son utilizados en solitario en las obas de esta etapa artística, sino como componentes de un Estructuralismo en forma de amalgama sistémico particular, que en ocasiones se da especialmente interesante y heterogéneo, como en la obra ***Remor de claredats*** (2005) [*H.O.* nº 85] –obra que en la presente Tesis Doctoral

ha sido especialmente seleccionada por su destacada significación en esta etapa y sometida a un profundo y exhaustivo análisis musical que puede ser consultado debidamente en el *CAPÍTULO 4: ANÁLISIS MUSICAL DE LA OBRA CAMERÍSTICA DE RAMÓN RAMOS*–, última obra del catálogo del compositor valenciano que incluye el uso de Dodecafonismo serial, Serialismo no dodecafónico, Atonalismo libre, Tonalidad y un gran número de auto-citas casi a modo de testamento musical, en un claro reflejo de absoluta libertad creativa desarrollada bajo premisas de orden y coherencia constructiva, y en la que prima la expresividad y el resultado sonoro por encima de cualquier sistema precompositivo.

En esta última etapa artística, el año 2000, Ramón Ramos pronunció una interesantísima conferencia en Valencia bajo el título *"Del manual serial al tratado de la expresión estructurada"* en la que hablaba sobre su propia música. En referencia al título de la conferencia, de manera esclarecedora de lo que ha sido la evolución estética y creativa a lo largo de su carrera, allí comentaba:

> "[…] yo pensé rápidamente, […] eh… una cosa que vaya desde el serialismo integral, o serialismo que empecé yo haciendo con Günther Becker, hasta esa libertad controlada que sería el… lo que estoy prácticamente haciendo ahora, o estoy intentando hacer ahora. Entonces llegamos a eso, pues eso! *"Del manual serial al tratado de* (u…) *la expresión estructurada"*, y ahí quedo el… el título. […].
>
> Eh… Yo empecé haciendo serialismo [*resopla sutilmente*], hoy… lo hago quizá bastante menos [*inspira aire*], y busco mayor… una mayor expresividad en mi música. Eh… por eso yo creo que lo del título se podría, se podría… justificar eh… lo que yo he hecho en… en todo esto… en todo este tiempo [*carraspea*]."[406]

En esta misma conferencia el compositor se sinceraba de este modo ante las preguntas realizadas por el público asistente sobre su opinión acerca de las diferentes estéticas actuales (en el año 2000):

[406] 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. Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000*, de la presente Tesis Doctoral.

> "Eh… A mí es que, la verdad, eso ya… ya no… ya me da igual. Es decir…. Yo escucho una obra, y me impacta, y me gusta, me da igual si está hecha con sistema o con sistema. Que es lo que yo creo que deberíamos de pretender todos los que creamos, sea música o sea… pintura, bueno, todos los creadores, seamos pintores, eh… músicos, lo que sea…."[407]

Y finalmente Ramón Ramos se pronunciaba así en su conferencia sobre cómo él mismo afrontaba técnica y estéticamente la composición en la actualidad (en el año 2000):

> "Hm… Últimamente yo estoy haciendo… es… es la cuestión de tener la… la… la cuestión técnica tan asumida, ¿eh?, o una forma de trabajar tan asumida, y que no sea tan estricta que te… que te cuarte la libertad… y si la obra está bien hecha…, está hecha con coherencia y te engancha…, y eso es lo más importante. […].
>
> Yo creo que estoy en la época esa de la… de la búsqueda, pero no de la investigación. Yo creo que sería lo último que puedo decir de lo que estoy haciendo aho… yo ahora. Intentar llegar a la gente y que sea coherente…. Que guste a la gente y que sea coherente con mí mismo. […*ininteligible.*…]. Y que no sé si te he dicho algo o no te he dicho [*entre sonrisas*]."[408]

[407] 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. Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000*, de la presente Tesis Doctoral.

[408] *Ídem.*

III. CONCLUSIONES

1. Conclusiones:

La presente Tesis Doctoral da respuesta al muy limitado testimonio bibliográfico y científico existente acerca del compositor valenciano Vicente Ramón Ramos Villanueva (1954-2012), escaso tiempo tras su desaparición, a través de una profunda investigación transversal de sus tres planos fundamentales: *Plano Biográfico, Plano Catalográfico* y *Plano Analítico y Estético*, aportando en su conjunto un exhaustivo estudio que contribuye a conservar, a mostrar y a poner en valor el significado de su figura, su obra y sus aportaciones artísticas, y cuyas Conclusiones se exponen a continuación:

1.1. Del *Plano Biográfico*:

Tras haber completado en el ***CAPÍTULO 1: BIOGRAFÍA*** una amplia historia de vida sobre el compositor Ramón Ramos que deja constancia detallada de sus circunstancias vitales, que se nutre del testimonio directo de las personas de su entorno familiar y artístico, que aporta material documental inédito de gran valor e interés, que recoge el testimonio sobre su pensamiento musical y su personalidad, que establece y define sus diferentes etapas vitales y artísticas, y que hace comprensible el origen biográfico de sus diferentes influencias estéticas artísticas y musicales, se concluye que:

- Las circunstancias biográficas de Ramón Ramos influyeron trascendentemente tanto en la definición de su lenguaje musical como en su producción artística y en su evolución estética, constatándose en las investigaciones que la condición humana, vital y personal del compositor está vinculada estrechamente a su desarrollo artístico. De este modo, se pone de manifiesto que el conocimiento de las circunstancias biográficas del compositor es esencial para permitirnos comprender mejor la motivación y el desarrollo de su legado artístico musical.
- Al respecto, gracias a las investigaciones se ha establecido la serie de etapas que a un tiempo dividen tanto sus circunstancias biográficas como las artísticas, sirviendo como estructura cronológica para el autor tanto a nivel vital como a nivel dialéctico musical y estético:

1. **Inicios** (1954-1971)
2. **Düsseldorf (Alemania)** (1972-1983)
    2.1. **1. Primeras influencias** (1972-1975)
    2.2. **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)

- Al respecto de estas etapas biográficas y artísticas, tal y como ha quedado constatado, por un lado en los *Resultados* de la biografía (*1.3. Resultado: Historia de vida de Ramón Ramos Villanueva (versión principal: cronológica, en etapas, narrada detalladamente e ilustrada)*), y por otro lado en el estudio de la evolución estética del compositor (*CAPÍTULO 5* apartado *5.2.2. Evolución del leguaje musical de Ramón Ramos*), se concluye a nivel biográfico –ciñéndome ahora a la biografía y sin profundizar en este momento en cuestiones técnicas musicales, las cuales serán pertinentemente abordadas en estas Conclusiones en el próximo apartado *1.3. Del Plano Analítico y Estético*– que:
    - El periodo vital comprendido en la etapa ***Inicios** (1954-1971)*, supone, como se ha podido constatar en la investigación biográfica, un período de niñez-juventud que se desarrolla en el entorno de su pueblo natal (Alginet, Valencia), que abarca hasta los 17 años de edad, y en el que se forjan de modo decisivo la personalidad y el carácter del autor, especialmente marcado por la repentina y trágica muerte de su padre en 1971. En este periodo, del que no se ha conservado obra del autor y que artísticamente carece de trascendencia, es cuando se da la interiorización de los fundamentos estéticos propios del sistema tonal, inducidos por el inicial aprendizaje básico tradicional.
    - El periodo vital comprendido en la etapa ***Düsseldorf (Alemania)** (1972-1983)* sitúa, como consecuencia de la muerte de su padre, a Ramón Ramos en Düsseldorf. Como se ha podido constatar en la

investigación biográfica, este periodo fue trascendental para que el compositor estableciera sus primeros posicionamientos estéticos –posicionamientos que serán abordados en estas Conclusiones al tratar la evolución estética del autor, en el próximo apartado *1.3. Del Plano Analítico y Estético*– inducidos por las primeras influencias musicales recibidas, por un lado de la mano de sus compañeros-amigos compositores Francisco Estévez y Carlos Cruz de Castro, y por otro lado dictadas bajo la tutela de su profesor Günther Becker en su periodo de formación en el *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf, así como asistiendo a importantes cursos de Composición (Darmstadt, Witten, etc…).

- El periodo vital comprendido en la etapa ***Retorno*** *(1983-1989)* supone el regreso del compositor a Valencia, donde Ramón Ramos sigue desarrollando su labor artística, contribuyendo a enriquecer el panorama musical contemporáneo valenciano al traer consigo toda su formación, bagaje y experiencia adquirida en Alemania, consistente en los nuevos sistemas compositivos y la estética musical allí desarrollada –la cual será abordada en estas Conclusiones en el próximo apartado *1.3. Del Plano Analítico y Estético*–, y que por entonces en Valencia –como ha sido referido en el *Capítulo 1* apartado *1.2. Introducción: Breve descripción del entorno histórico / hábitat musical del autor*– se encontraban en una situación muy precaria en cuanto al conocimiento, el desarrollo y la difusión de los lenguajes musicales de la segunda mitad del siglo XX.
- El periodo vital comprendido en la etapa ***Madurez y consagración: 1. Alicante*** *(1990-1997)* lleva a Ramón Ramos a Alicante, donde ejerció como catedrático de Composición en el Conservatorio Superior de Música de Alicante formando a las últimas generaciones de jóvenes compositores. Durante este periodo Ramón Ramos se expone a una serie de influencias estéticas devenidas especialmente por su relación artística con el

percusionista Josep Vicent, con quien fueron proyectadas la composición y el estreno de numerosas y trascendentes obras, lo que generó un cambio estético en el lenguaje musical de Ramón Ramos que le llevó a la búsqueda de nuevos medios y recursos compositivos que le permitieran una mayor libertad creativa y expresiva –los cuales serán pertinentemente abordados en estas Conclusiones al tratar la evolución estética del autor, en el próximo apartado *1.3. Del Plano Analítico y Estético*–.

- El periodo vital comprendido en la etapa ***Madurez y consagración: 2. Valencia*** *(1998-2007)* supone el regreso de Ramón Ramos a Valencia, donde ejerció como catedrático de Composición en el Conservatorio Superior de Música de Valencia formando a las últimas generaciones de compositores valencianos. Durante este periodo, por un lado vive una etapa inicial de estabilidad donde afianza su evolución estética iniciada en el periodo anterior, y por otro lado, a partir del año 2004 vive un periodo de declive personal y de su producción musical a raíz de su dolorosa coyuntura emocional al respecto de su separación matrimonial y con la aparición los primeros síntomas de su enfermedad de Alzheimer.
- El periodo vital comprendido en la etapa ***Retiro y despedida*** *(2008-2012)* supone, constatado por la investigación biográfica, sus últimos años de vida, marcados por una convalecencia total debido al inexorable avance su enfermedad de Alzheimer que le incapacita personal y artísticamente.

La investigación del *Plano Biográfico* en la presente Tesis Doctoral me ha situado como investigador –y situará al lector de la Tesis– ante la comprensión de las coyunturas personales que rodearon, influyeron y condicionaron al autor –descritas en los puntos inmediatamente anteriores–, lo que nos permite entender en profundidad el desarrollo vital de su labor artística, aportando su estudio biográfico elementos de gran valor que además han enriquecido la investigación del resto de planos abordados sobre el autor, con los que la biografía comparte

importantes interconexiones y referencias cruzadas: su interconexión con el *Plano Catalográfico* ha establecido la relación directa y precisa de las circunstancias vitales que rodearon al autor en la composición de cada una de sus obras; y su interconexión con el *Plano Analítico y Estético* me ha permitido identificar el origen biográfico de las influencias estéticas recibidas –descritas en los puntos inmediatamente anteriores– y que han ido definiendo la dialéctica musical del autor a lo largo de su vida.

Respecto a las perspectivas futuras de investigación, las conclusiones y los *Resultados* brindados por la presente Tesis Doctoral acerca de las investigaciones biográficas establecen el punto de partida especializado y exhaustivo necesario que permitirá a futuras investigaciones profundizar en el ámbito de las relaciones personales y de influencias artísticas que el compositor Ramón Ramos pudo ejercer a lo largo de su vida en su entorno vital y musical más cercano, especialmente de interés tanto entre los compositores compañeros de profesión como en las últimas generaciones de jóvenes compositores alumnos suyos en los Conservatorios Superiores de Música tanto de Alicante como de Valencia, donde ejerció su cátedra de Composición.

1.2. Del *Plano Catalográfico*:

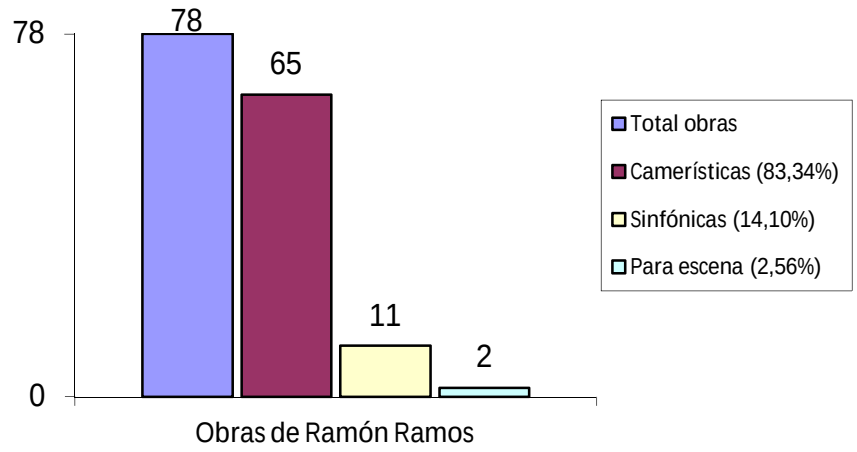
Tras las investigaciones llevadas a cabo para el ***CAPÍTULO 2: CATÁLOGO DE OBRA*** respecto a la catalogación de la producción musical del compositor Ramón Ramos se concluye que:

- Se ha constatado en las investigaciones catalográficas –como ha sido expuesto en el *CAPÍTULO 2* apartado *2.1.1. Etapas y líneas de la investigación*– que el autor no llevó en vida ni un control ni un catálogo exhaustivo de su producción musical, lo que ha señalado la crucial necesidad de abordar la tarea catalográfica en las presentes investigaciones.
- Dando respuesta a esta necesidad se ha completado la configuración del catálogo de obras del compositor Ramón Ramos, dejando debida

constancia del total de su corpus compuesto por 85 obras identificadas, recogiendo y detallando minuciosamente en las fichas del *Catálogo H.O.* las características y una amplia base de datos de diversa índole acerca de cada obra, y asignando un número de catálogo a cada obra (nº *H.O.*) que establece una clasificación ordenada cronológicamente de la producción musical del autor. Ello queda debidamente plasmado en el *CAPÍTULO 2* apartado *2.2. Resultado: Catálogo H.O. de las obras de Ramón Ramos Villanueva (versión principal, cronológico y detallado en fichas).*

- De la observación de dicho *Catálogo H.O.* de obras de Ramón Ramos se concluye que, de entre los géneros musicales practicados por el autor, el género camerístico es el medio compositivo al que más habitualmente recurre el compositor en sus obras: Del total de 85 obras catalogadas, se obvian las 7 obras identificadas como inacabadas, conformando un total de 78 obras a tener en cuenta en el cómputo. Dentro de este volumen de obras, la música de cámara ocupa un espacio marcadamente predominante en la producción musical de Ramón Ramos, situándose las 65 obras camerísticas con un 83,34% del corpus total de obras, muy destacadamente por encima de la producción sinfónica con 11 obras suponiendo un 14,10%, o la música para escena con 2 obras que se sitúan en un escueto 2,56% del elenco.

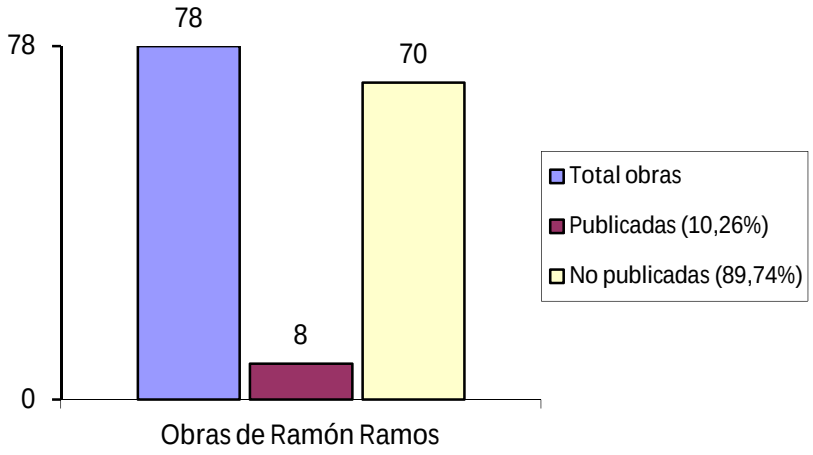
Géneros musicales en el corpus de obras de Ramón Ramos:



- Tal y como queda demostrado en el *CAPÍTULO 2* apartado *2.3.3. Listado simple de obras editadas*, la accesibilidad comercial a las partituras de

Ramón Ramos es a día de hoy muy limitada. Las ediciones del autor son hoy un total de 12, que responden realmente a 11 obras distintas, y de las cuales solo 8 obras han sido además publicadas y comercializadas. Del total de 78 obras computables de la producción musical del autor, las obras comercializadas suponen un escaso 10,26%. Una porción mínima que nos muestra la considerable limitación en el fácil acceso a la obra del compositor por medios comerciales ordinarios, lo que además coarta importantemente su difusión y el emprendimiento de proyectos tanto de investigación como de interpretación.

Accesibilidad comercial a las partituras de Ramón Ramos:



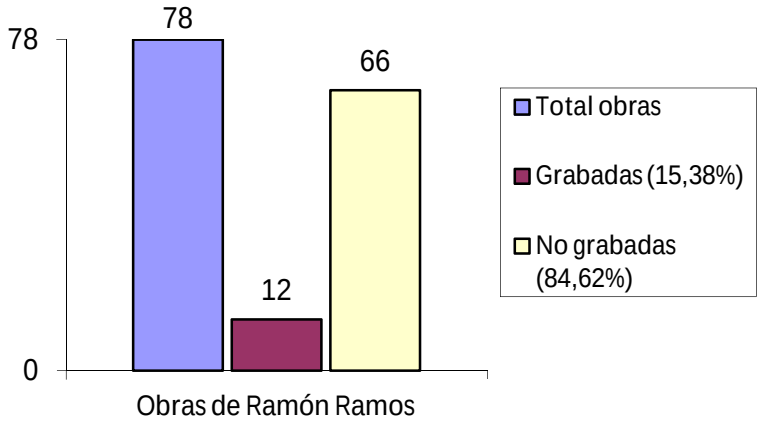
Este informe pone de manifiesto la tarea pendiente consistente en la necesidad de impulsar una labor editorial y de publicación de las partituras del autor, como así ha empezado ya a producirse desde las labores divulgativas impulsadas por la presente Tesis Doctoral[409].

- Tal y como queda demostrado en el *CAPÍTULO 2* apartado *2.3.4. Listado simple de obras grabadas*, el acceso comercial a grabaciones de la obra del autor es muy limitada hoy en día. Las obras grabadas y publicadas del autor son hoy un total de 12 entre las 78 de su corpus, lo que supone un 15,38% de obras grabadas y publicadas del total de su elenco. Una porción

[409] Para más detalles, véase el *ANEXO A.9. Labor divulgativa de los resultados durante el proceso de elaboración de la Tesis Doctoral.*

mínima que limita considerablemente el acceso por vía comercial ordinaria a la escucha de la obra del compositor.

Accesibilidad comercial a obras grabadas de Ramón Ramos:



Este informe pone de manifiesto la tarea pendiente consistente en la necesidad de impulsar la grabación de la obra del autor, como así ha empezado ya a producirse desde las labores divulgativas apoyadas por la presente Tesis Doctoral[410].

La investigación del *Plano Catalográfico* y la elaboración del catálogo de obras para la presente Tesis Doctoral (*Catálogo H.O.*) me ha situado como investigador –y situará al lector de la Tesis– ante una visión del conjunto completo de obras de Ramón Ramos, lo que nos permite entender la producción musical del autor en su globalidad y de un modo cronológicamente ordenado. Este estudio catalográfico aporta una visión de gran valor que a la vez se enriquece y nutre la investigación del resto de planos abordados sobre el compositor, con los que guarda importantes interconexiones y referencias cruzadas: su interconexión con el *Plano Biográfico* ha establecido la relación directa y precisa de las circunstancias vitales que rodearon al autor en la composición de cada una de sus obras; y su interconexión con el *Plano Analítico y Estético* me ha permitido, a partir de la catalogación ordenada cronológicamente de las obras, observar y establecer la línea evolutiva en el lenguaje musical del compositor a lo largo de su vida.

[410] Para más detalles, véase el *ANEXO A.9. Labor divulgativa de los resultados durante el proceso de elaboración de la Tesis Doctoral.*

Respecto a las perspectivas futuras de investigación, las conclusiones y los *Resultados* brindados por la presente Tesis Doctoral acerca del catálogo de obra del autor ofrecen una referencia exhaustiva y rigurosa –el *Catálogo H.O.*– que permitirá a futuras investigaciones hacer alusión a la producción musical del compositor valenciano de un modo totalmente estructurado, ordenado y en detalle.

Tras las investigaciones llevadas a cabo para el ***CAPÍTULO 3: ARCHIVO DIGITAL*** respecto a la constitución de un *Archivo Digital* de las partituras del compositor Ramón Ramos se concluye que:

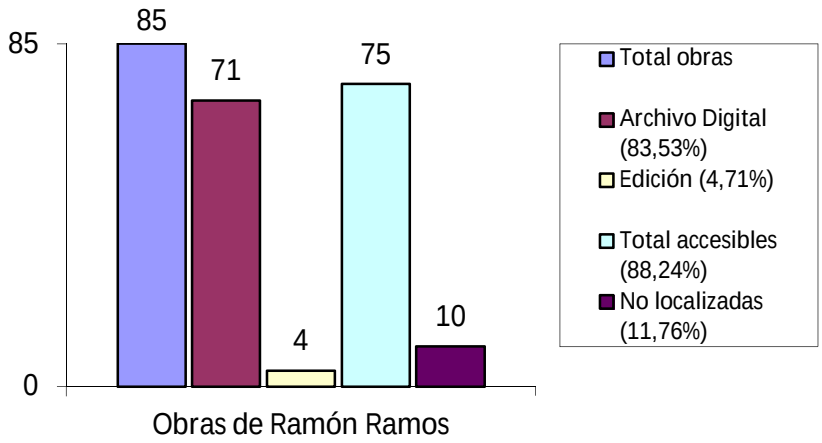
- Se ha constatado en las investigaciones –como ha sido expuesto en el *CAPÍTULO 3* apartado *3.1. Antecedentes, justificación y acciones-objetivos del Archivo Digital*– que el autor no configuró en vida un archivo físico exhaustivo de las partituras de su propia producción musical.
- Se ha constatado que el corpus de partituras del autor se encontraba en un alarmante estado de dispersión y en serio riesgo de la pérdida definitiva de muchas de ellas. Este hecho ha puesto de manifiesto lo apuntado tanto en el estado de la cuestión como en los objetivos de la presente Tesis Doctoral acerca de la crucial necesidad de llevar a cabo una labor de recuperación y recopilación de las partituras del compositor valenciano en las presentes investigaciones.
- Dando respuesta a esta acuciante necesidad, fruto de las investigaciones se ha llevado a cabo la constitución de un *Archivo Digital* de las partituras del compositor Ramón Ramos, cuya ardua y complicada labor de recopilación ha sido crucial para evitar la pérdida inminente de gran parte de la obra del autor, aportando la recuperación de obra extraviada y la agrupación digital del elenco de partituras del compositor, favoreciendo y asegurando consiguientemente la conservación del legado musical del autor para el patrimonio musical valenciano, entendiendo que sin partituras no hay música, y sin ella desaparece el compositor y su legado cultural. El *Archivo Digital* ha quedado plasmado y detallado en el

CAPÍTULO 3 apartado *3.3. Resultado: Archivo Digital de las partituras de Ramón Ramos Villanueva* y recopilado físicamente en el *ANEXO A.10. Archivo Digital de partituras de Ramón Ramos (DVD adjunto).*

- Estas conclusiones anteriores quedan demostradas y se expresan convenientemente en los siguientes informes:
    - Del total de 85 obras del compositor Ramón Ramos Villanueva identificadas y catalogadas debidamente en el *CAPÍTULO 2: CATÁLOGO DE OBRA*, ha sido posible incorporar, entre originales manuscritos, copias de estos y reconstrucciones de partituras, un parcial de 71 obras al *Archivo Digital*, lo que supone un 83,53% del corpus de obras del autor, aunándolas localizadamente y garantizando ahora su conservación futura para el patrimonio musical valenciano. Además, a ello que hay que sumar la posibilidad de acceder a otras 4 obras más por medios comerciales, lo que supone poder tener acceso, entre el *Archivo Digital* de la presente Tesis Doctoral y las obras publicadas, a un total de 75 obras del autor, un 88,24% de la producción musical del compositor valenciano.

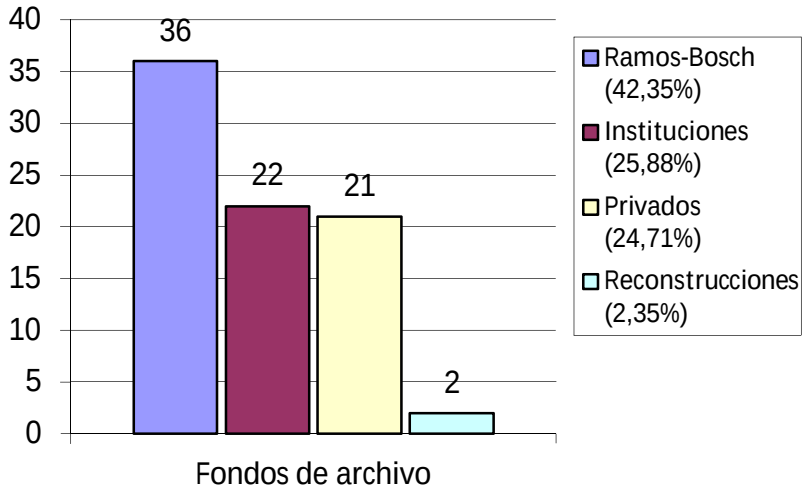
      Por el contrario, lamentablemente 10 obras no han podido ser incorporadas al *Archivo Digital* por no haber sido posible localizar el paradero de la partitura original o una copia de la misma en su defecto. Ello supone un 11,76% del corpus total de obras del autor.

      <u>Incorporación de obras al *Archivo Digital* y accesibilidad:</u>



- Respecto a la procedencia de las 71 obras recuperadas e incorporadas al *Archivo Digital,* se puede detallar que: 36 obras –un 42,35% del corpus– han podido ser incorporadas procedentes del fondo de archivo Ramos-Bosch personal del autor, gracias al permiso expreso de los hijos de Ramón Ramos, a los que desde aquí reitero mi agradecimiento; 22 obras –un 25,88% del corpus– procedentes de distintos fondos de archivo institucionales; 21 obras –un 24,71% del corpus– procedentes de distintos fondos de archivo privados; y 2 obras completas –un 2,35% del corpus– y alguna página extraviada de otra han sido especialmente reconstruidas técnicamente para el *Archivo Digital* de la presente Tesis Doctoral. El siguiente informe gráfico expone estas conclusiones, teniéndose en cuenta que una misma obra ha podido ser recuperada a la vez de diferentes fondos de archivo, incorporándose en todos los casos las digitalizaciones de las diferentes procedencias al *Archivo Digital*.

Procedencia de las obras incorporadas al *Archivo Digital*:



- El hecho de que tan solo 36 de las 85 obras que forman el corpus total catalogado de partituras del autor –un 42,35% del su corpus– se hayan podido encontrar en el fondo de archivo personal Ramos-Bosch del compositor –que se supone debería ser el epicentro principal de su localización–, constata lo especialmente señalado

en los puntos de conclusiones anteriores respecto a la dispersión y a la falta absoluta de control sobre el paradero del elenco de partituras del autor, lo que ha conllevado un serio riesgo de pérdida permanente y definitiva de algunas de ellas, especialmente de aquellas relegadas sin control en manos de particulares, por lo que se señala la importancia de haber llevado a cabo la actual investigación encargada de rescatar el elenco de partituras poniéndolo bajo control, recuperándolas, conservándolas y aunándolas. Labor, en gran parte, lograda por el presente *Archivo Digital*.

- En estas conclusiones cabe apuntar como tarea pendiente la localización de aquellas obras cuyas partituras –bien originales o bien copia de las mismas– permanecen perdidas y no han podido ser halladas por ninguno de los medios disponibles a mi alcance durante el proceso de elaboración de la presente Tesis Doctoral. Aquellas obras de las que se tiene constancia, debidamente catalogadas en la presente Tesis Doctoral, pero cuya partitura no ha sido posible localizar, quedan listadas a continuación:

  [Sin título] ([1994]) — *H.O.* nº 61.
  Arcano ([1983]) — *H.O.* nº 33.
  Cantio et Reliqua ([1986¿?]) — *H.O.* nº 44.
  Cinco glosas y un epitafio ([1990]) — *H.O.* nº 52.
  Exhágistos ([1995¿?]) — *H.O.* nº 63.
  Fanfarria ([1992]) — *H.O.* nº 57.
  Oficcium Lusorum ([1999]) — *H.O.* nº 73.
  Permutación ([1983]) — *H.O.* nº 34.
  Purple dance (Omaggio) ([1996¿?]) — *H.O.* nº 65.
  Tres cuadros de Paul Klee ([1998]) — *H.O.* nº 71.

  En una labor y compromiso que por nuestra parte –por mi parte y por parte de los familiares herederos de los derechos del compositor Ramón Ramos– se extiende más allá de los márgenes físicos y temporales de estos folios, hacemos desde aquí, con la intención de poder recuperarlas, un llamamiento a aquellos que, al leer esta Tesis Doctoral, estén en

disposición de aportar aquellas partituras a día de hoy no localizadas –o desconocidas por nosotros– del compositor valenciano Ramón Ramos Villanueva, para que puedan ser incorporadas al *Archivo Digital* con el deseo de completar la recuperación del elenco de obras del autor y contribuir así a su conservación, y por ende a la conservación de una parte importante del patrimonio musical contemporáneo valenciano.

A tal efecto se facilitan aquí algunas vías de contacto:

–Carlos Ramos Bosch (hijo mayor de Ramón Ramos Villanueva)=

carlesramosbosch@gmail.com

–Héctor Oltra García (autor de la presente Tesis Doctoral)=

www.hectoroltra.com

hectoroltra@hotmail.com

La investigación del *Plano Catalográfico* y la constitución concreta de un *Archivo Digital* en la presente Tesis Doctoral me ha situado como investigador –y situará al lector de la Tesis– ante la compilación recuperada y aunada del elenco de partituras de Ramón Ramos. Este *Archivo Digital* supone en su conjunto un documento de crucial importancia sin el cual habría sido imposible tener acceso a gran parte de las partituras del autor. Gracias a su constitución, el *Archivo Digital* nutre directamente el estudio técnico musical de la obra de Ramón Ramos de las partituras necesarias, haciéndome posible abordar el análisis de prácticamente el completo de la obra camerística del compositor y llevar a cabo las investigaciones del consiguiente *Plano Analítico y Estético* en la presente Tesis Doctoral.

Respecto a las perspectivas futuras de investigación, las conclusiones y los *Resultados* brindados por la presente Tesis Doctoral acerca de la constitución del *Archivo Digital* de partituras de Ramón Ramos facilita que su elenco de partituras esté controlado, localizado y disponible al alcance de cualquier futuro proyecto para el que las partituras sean elemento imprescindible: tanto investigaciones y estudios musicológicos sobre la obra de Ramón Ramos, como proyectos de interpretación, grabación o edición de partituras, favoreciendo y facilitando desde aquí el impulso y la difusión de la obra del compositor valenciano, como así ha

empezado ya a producirse desde las labores divulgativas impulsadas por la presente Tesis Doctoral[411].

1.3. Del *Plano Analítico y Estético*:

Tras las investigaciones llevadas a cabo en el ***CAPÍTULO 4: ANÁLISIS MUSICAL DE LA OBRA CAMERÍSTICA DE RAMÓN RAMOS***, en el que, nutriéndome de las partituras del *Archivo Digital* en el precedente *CAPÍTULO 3*, se han analizado un total de 56 obras camerísticas comprendiendo los 32 años de labor compositiva del autor, y en el que 5 de ellas, como representativas de cada una de sus cinco etapas artísticas, han sido sometidas a un análisis extremadamente exhaustivo y profundo, se concluye que:

- El marco modelo de metodología analítica –descrito en el *CAPÍTULO 4* apartado *4.1.5. Diseño y herramientas comunes adoptadas para la exposición de los análisis*– configurado y adoptado en la presente Tesis Doctoral para los análisis exhaustivos de las obras destacadas se ha demostrado válido para su aplicación en cualquier obra musical. Cabe señalar que este marco de análisis ha sido desarrollado a partir las bases brindadas por el Dr. D. Sixto Manuel Herrero (Director de la presente Tesis Doctoral) procedentes de su propia Tesis Doctoral, a partir de las cuales se ha profundizado y se ha definido una estructura común para la exposición de los análisis así como una serie de herramientas de clasificación de elementos musicales y una terminología formal que han sido puestas en práctica en la presente Tesis Doctoral en la realización de los análisis exhaustivos de las obras seleccionadas como destacadas, demostrándose totalmente eficaz en sus objetivos analíticos y descriptivos.

La investigación analítica desarrollada en el *Plano Analítico y Estético* de la presente Tesis Doctoral me ha situado como investigador –y situará al lector de la

[411] Para más detalles, véase el *ANEXO A.9. Labor divulgativa de los resultados durante el proceso de elaboración de la Tesis Doctoral.*

Tesis– ante la dilucidación y el entendimiento de los procedimientos creativos empleados por Ramón Ramos desde el interior de su propia música, mostrando su sistema de composición desde la misma partitura, y dejando constancia pormenorizada de cada uno de los detalles de la aplicación de la práctica compositiva del autor, que ha quedado especialmente expuesta en aquellas obras seleccionadas como destacadamente significativas de cada etapa artística del autor y analizadas con mayor profundidad: *CAPÍTULO 4* apartado *4.2. Resultado: Análisis musical de la obra camerística de Ramón Ramos Villanueva*, sub-apartados 4.2.2.1. ***Declinaciones*** (1973) [*H.O.* nº 01], 4.2.2.13. ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 16], 4.2.3.12. ***Ricercare*** (1986) [*H.O.* nº 43], 4.2.4.11. ***Tétrade*** (1997) [*H.O.* nº 67], y 4.2.5.13. ***Remor de claredats*** (2005) [*H.O.* nº 85].

Respecto a las perspectivas que propician las conclusiones y los *Resultados* brindados por la presente Tesis Doctoral acerca del análisis musical de la obra camerística de Ramón Ramos, esta profunda inmersión analítica en la música del autor aporta la posibilidad de servir para enriquecer la práctica compositiva de cualquier compositor, pudiendo observar y aprender del detalle de la aplicación de la técnica compositiva por parte de Ramón Ramos, lo que ha quedado especialmente al descubierto y expuesto a través de los análisis exhaustivos de las obras destacadas en la Tesis Doctoral.

Tras las investigaciones llevadas a cabo en el ***CAPÍTULO 5: FUNDAMENTOS ESTÉTICOS DE LA OBRA DE RAMÓN RAMOS***, en el que, a partir de la observación y estudio minucioso del conjunto de los análisis realizados en el precedente *CAPÍTULO 4*, se sintetizan los fundamentos estéticos, estilísticos y temáticos presentes y predominantes en la música del autor, se concluye que:

- Se ha podido constatar, a través de una visión que engloba el estudio de los análisis realizados y atendiendo a la biografía y al pensamiento manifestado por el propio compositor, que la música de Ramón Ramos se sustenta en dos tendencias estéticas dispares y que estas suponen los pilares principales de su creatividad: Por un lado el compositor mantiene

una postura en su música de carácter Estructuralista, construida desde la libertad pero dirigida a controlar el proceso creativo desde la lógica, la coherencia y el rigor, haciendo para ello uso de sistemas compositivos bien definidos. Y por otro lado el compositor adopta en su música una postura de carácter Experimentalista, totalmente abierta y de naturaleza imprevisible, especialmente apoyada en el Bruitismo tímbrico y en el Indeterminismo sonoro.

- Ha quedado demostrado –tal y como se expone detalladamente en el *CAPÍTULO 5* apartado *5.2.1.1. Fundamentos estilísticos: estilo y técnicas compositivas en el lenguaje musical de Ramón Ramos*– que el compositor valenciano realizó una música acorde con las tendencias estéticas de su tiempo y lugar, desarrollando una carrera compositiva en la que ha puesto en práctica de un modo muy personal la mayoría de técnicas y sistemas compositivos de la música de la segunda mitad del siglo XX.
- A través del amplio análisis de su obra camerística se han podido descubrir y profundizar en los siguientes aspectos valiosos de naturaleza artística presentes en la música del compositor:
    - Ha quedado demostrado el uso en la música de Ramón Ramos de los siguientes **sistemas compositivos**:

      El uso de sistemas de naturaleza serial como el Dodecafonismo serial, el Serialismo no dodecafónico o el Serialismo rítmico, cuya aplicación mantiene siempre un alto grado de libertad, pudiendo darse su uso en la obra bien como recurso dialéctico compositivo principal o bien como recurso complementario combinado junto a otros sistemas. En todo caso, la música de Ramón Ramos se mantiene siempre muy alejada de un Serialismo integral, confesado como nada interesante por el propio compositor.

      El empleo de un Atonalismo libre e intuitivo que no sigue sistemas y manuales de composición rígidos es de gran profusión en la música de Ramón Ramos, y es adoptado como medio para expresarse con mayor libertad.

De modo anecdótico también se encuentra el uso de sistemas tradicionales como el Sistema tonal o la Modalidad, y sus derivados Politonalidad, Polimodalidad y Pantonalidad, pero siempre utilizados de modo muy puntual y con un uso justificado.

También es trascendente la presencia en la música de Ramón Ramos del Bruitismo sonoro basado en la experimentación de los usos instrumentales, así como el Indeterminismo y la Aleatoriedad empleados en ocasiones como formantes, aunque siempre limitados y sometidos a control.

El tratamiento libre y en muchas ocasiones combinado de todos estos sistemas compositivos da origen a una profusa presencia en la música del autor de un Amalgama sistémico que el propio compositor configura de modo muy personal en búsqueda de una mayor libertad creativa y expresiva.

- Los procedimientos de **escritura** en la música de Ramón Ramos son mayoritariamente de naturaleza tradicional, basados en la escritura compaseada ordinaria, aunque también se da, aunque en ostensible menor medida, el uso de recursos de escritura actuales como el *timing*, así como el uso de grafismos.
- La tendencia **interválica** en la música de Ramón Ramos se decanta de modo muy importante por el uso de aquellos intervalos que por su naturaleza se oponen a la Tonalidad, como el cromatismo/semitono y el tritono, encontrando un gran número de obras en el que se hace de estas dos relaciones interválicas un uso muy destacado. Estas preferencias interválicas ven trasladada su aplicación también con mucha claridad tanto al ámbito melódico como al armónico.

  Por otro lado, se ha observado que el uso de la microinterválica es muy puntual, prácticamente irrelevante en la música de Ramón Ramos.
- El **tratamiento melódico** en la música de Ramón Ramos se ve muy influenciado por las preferencias interválicas mencionadas

anteriormente, tendentes hacia las relaciones de cromatismo/semitono y de tritono. Del mismo modo, el sistema compositivo empleado por el autor en cada momento condiciona su desarrollo, abocándolo a un registro atonal habitualmente regido por un Dodecafonismo serial, un Serialismo no dodecafónico o un Atonalismo libre.

En cuanto al fraseo melódico, éste presenta principalmente un aspecto irregular y tendente a lo sorpresivo en el que destaca la línea austera y escarpada frente a la línea sensual y voluptuosa.

También se aprecia en la música de Ramón Ramos el uso de recursos en la construcción melódica como el *Spiegelbild* (reflejo de espejo) o la *Klangfarbenmelodie* (melodía de timbres), habituales en la música del siglo XX, especialmente entre los primeros dodecafonistas. Así como efectos de *Sustain* melódico-armónico.

- Al igual que el melódico, el **tratamiento armónico** en la música de Ramón Ramos se ve muy influenciado por las mismas preferencias interválicas de cromatismo/semitono y de tritono, y del mismo modo, el sistema compositivo empleado por el autor condiciona el desarrollo de la armonía, principalmente atonal fruto de un Dodecafonismo serial, un Serialismo no dodecafónico o un Atonalismo libre. También el uso del cluster en cualquiera de sus aspectos es muy profuso y destacado en la música del compositor valenciano.

  Por otro lado, el uso de la armonía y las cadencias tradicionales o clásicas se da en su música, aunque nunca como recurso *per se*, sino siempre de un modo justificado o simbólico.
- Se da en la música de Ramón Ramos el uso de **centros tonales**, empleados al margen de la Tonalidad, lejos de su significación tradicional, y de modo justificado como recurso de polarización discursiva o sobrevenido a través de citas tonales o modales.

- El **tratamiento rítmico** en la música de Ramón Ramos se caracteriza por su predisposición a huir de la regularidad y la previsibilidad del pulso, mostrando preferencia por una organización rítmica irregular, inestable y sorpresiva. Pese a ello, también se pueden encontrar momentos de un uso del pulso claro y regular, así como el uso de ritmos característicos como el Vals o el Pasodoble, siempre justificados bajo un afán simbólico.

  Como recursos rítmicos se encuentran en su música el uso de la polirritmia, los *Tempi* independientes, o las construcciones en forma de bilocación rítmica, pirámides, o los fríos rítmicos y vacíos sonoros en forma de silencios dramáticos.
- La música de Ramón Ramos recurre a toda la gama **dinámica** posible, mostrando preferencia por las atmósferas extremas, y los contrastes y contraposiciones bruscas y sorpresivas.
- El empleo de la **técnica contrapuntística** es muy destacada y profusa en la música de Ramón Ramos, encontrando en un gran número de obras el uso en mayor o menor medida de recursos como los cánones, los estrechos o el estilo imitativo, empleados mostrando siempre un gran dominio de la técnica.
- El **tratamiento motívico y temático** en la música de Ramón Ramos destaca por su profuso sometimiento al desarrollo motívico, llevado a cabo con gran dominio y maestría, basado tanto en los procedimientos clásicos (inversión, retrogradación, inversión-retrógrada, aumentación, disminución, etc…) como en variaciones de carácter libre e imaginativo.
- La música de cámara de Ramón Ramos se desarrolla haciendo uso de todo tipo de plantillas instrumentales, desde el instrumento a solo hasta los multigrupos o la orquesta de cámara.

  Su **instrumentación** muestra predilección por los instrumentos de cuerda, en especial por el violonchelo –del que Ramón Ramos fue un avezado intérprete–.

Y en cuanto al uso instrumental, es muy significativo en su música el empleo de técnicas extendidas no ordinarias o el uso de instrumentos no convencionales, motivado por el afán de exploración tímbrica y la búsqueda de nuevas sonoridades que responden al gusto del compositor por un Bruitismo sonoro, encontrando incluso obras que hacen de esta práctica su fundamento dialéctico principal.

Como recurso instrumental sonoro, el uso de la espacialidad se da en un número reducido de obras, aunque en estas es empleado de modo muy relevante y con gran protagonismo.

En la música de Ramón Ramos el uso de la electrónica es prácticamente anecdótico, poco relevante.

- La atención a las **texturas** sonoras en la música de Ramón Ramos se desarrolla significativamente y haciendo uso de una variada gama, desde la clásica textura de melodía acompañada, pasando por texturas homofónicas, contrapuntísticas, de micropolifonía, de punto contra línea, granular y puntillista, hasta la textura puramente bruitista, así como la superposición de estratos y texturas diferentes.
- En cuanto al uso de diversas **herramientas para la creatividad** encontramos en la música de Ramón Ramos recursos en forma de reminiscencias folklóricas, el uso de citas musicales de otros autores, la auto-cita o la recomposición propia, la transliteración musical, y el Simbolismo o la música programática como fuentes de inspiración.
- De entre el uso menor de **otros recursos compositivos** que se dan significativamente en la música de Ramón Ramos destacan la **teatralidad** y el ***happening***.
- La **forma musical** en la obra de Ramón Ramos adopta tanto macroestructuras clásicas como organizaciones complejas concebidas con total libertad, aunque predominan las formas tradicionales de carácter reexpositivo. Entre las formas

tradicionales destaca especialmente la forma Ternaria reexpositiva por encima de otras empleadas como la Binaria o Cuaternaria reexpositiva, el Rondó, el Tema y Variaciones, o la forma de *Spiegelbild*. Las formas concebidas con libertad responden a macroestructuras organizadas en un número diverso de secciones microestructurales que no presentan un carácter reexpositivo, o también la forma abierta en la que el Indeterminismo estructural adquiere un papel decisivo.

En cuanto a los recursos estructurales empleados en la determinación de la macroestructura y sus microestructuras, se observa en algunas obras el empleo decisivo de la secuencia numérica de Fibonacci o la proporción Áurea, que en determinadas obras acaba definiendo la estructura definitiva de su forma musical.

- Ha quedado demostrado –tal y como se expone detalladamente en el *CAPÍTULO 5* apartado *5.2.1.2. Fundamentos temáticos: Fuentes de inspiración en la música de Ramón Ramos*– que el compositor valenciano fundamenta principalmente su motivación compositiva y su creatividad en una necesidad expresiva y comunicativa, que en gran medida se manifiesta ligada tanto a sus propias circunstancias personales, vitales y emocionales como a su gusto por las diferentes disciplinas humanísticas, lo que influye y se refleja imprimiendo en una gran parte sus obras una importante carga simbólica y conceptual en relación a sus temáticas:
    - En su inspiración introspectiva el compositor, para desencadenar el acto creativo, busca en su propio estado emocional: en su estado sentimental y en el amor, en estados de ánimo, en un diálogo psicológico individual basado en inquietudes, dudas, crisis y conflictos internos.
    - Su inspiración extrospectiva está marcada por la vasta cultura del compositor y su notoria sensibilidad hacia el terreno de las humanidades y de las disciplinas artísticas de todos los tiempos, especialmente por la literatura y la poesía, además de por otras

disciplinas como la psicología y la filosofía, la pintura, el cine, la música de otros autores, el folklore de diferentes culturas, lo histórico y lo social, así como la cita bíblica, los conceptos espirituales, la muerte, lo cotidiano, lo onírico, el sentido del humor o la obra homenaje. También el autor se expresa a través la música programática y descriptiva.

- La música pura o absoluta también tiene presencia en la producción musical del compositor valenciano.

- Respecto a la evolución del lenguaje musical del compositor Ramón Ramos –tal y como se expone detalladamente en el *CAPÍTULO 5* apartado *5.2.2. Evolución del leguaje musical de Ramón Ramos*– ha quedado demostrado que esta línea evolutiva responde y depende directamente de las influencias recibidas a lo largo de su vida, de modo que las etapas vitales biográficas coinciden con las etapas artísticas y estéticas. En este sentido, queda demostrado a partir del estudio y la observación cronológica conjunta de la biografía (*CAPÍTULO 1*), del catálogo de obra (*CAPÍTULO 2*) y de los análisis realizados (*CAPÍTULO 4*) que en la música del autor se da una línea evolutiva bien definida a través de sus diferentes etapas, por lo que se concluye a nivel estético evolutivo que:
  - El periodo comprendido en la etapa ***Inicios*** *(1954-1971)* es estéticamente irrelevante al suponer un periodo de niñez-juventud, aunque, como ya se ha apuntado, decisivo para forjar la personalidad y carácter que posteriormente asumirán sus preferencias estéticas.
  - El periodo artístico comprendido en la etapa ***Düsseldorf (Alemania)*** *(1972-1983)*, como se ha podido constatar en las investigaciones, es decisivo al suponer el punto de partida de su estética musical, marcada crucialmente primero por las influencias recibidas de los compositores Francisco Estévez y Carlos Cruz de Castro en su sub-etapa de ***1. Primeras influencias*** *(1972-1975)*, y segundo por su sub-etapa ***2. Robert-Schumann-Institut*** *(1975-*

1983) de rigurosa formación musical técnica en el *Robert-Schumann-Institut* justo a su profesor Günther Becker, pudiendo además nutrirse, disfrutar y ser testigo directo en el momento y lugar precisos de la plena efervescencia de la vanguardia musical europea, con la que entró en contacto directo en los emblemáticos cursos de Darmstadt, Witten o Donaueschingen, acercándose a los compositores más relevantes del momento: Ligeti, Ferneyhough, Kagel, Grisey, Rihm, Lachenmann, Kurtág, Haller, etc…, lo que terminó decisivamente por inculcar en el joven compositor una estética marcada de modo destacado por las estéticas de la vanguardia musical de la segunda mitad del siglo XX, concretadas en la figura de Ramón Ramos en la práctica del Bruitismo sonoro, del Experimentalismo instrumental, de los procedimientos Post-serialistas, y por el conocimiento riguroso de los sistemas compositivos rígidos aprendidos como el Dodecafonismo y el Serialismo.

- El periodo artístico comprendido en la etapa ***Retorno*** *(1983-1989)*, que sitúa al autor de regreso a Valencia, supone, como se ha podido constatar, un periodo artístico de adaptación al nuevo entorno musical y social en el que el compositor, trayendo consigo el bagaje artístico de su periodo en Alemania, desarrolla profusamente una estética musical basada, aunque con ligeros matices diferenciales que apuntan ya a una incipiente necesidad de expansión creativa, principalmente en las técnicas aprendidas y practicadas durante su etapa de formación: Bruitismo y Experimentalismo sonoro, Dodecafonismo, Serialismo y Atonalismo.
- El periodo artístico comprendido en la etapa ***Madurez y consagración: 1. Alicante*** *(1990-1997)*, supone, como se ha podido constatar, gracias a las influencias recibidas en Alicante a través de los proyectos emprendidos con el percusionista y director Josep Vicent, un vuelco en su estética, orientado hacia una

acuciante búsqueda de libertad que da origen a la práctica compositiva de un Estructuralismo libre de ataduras basado en el uso amalgamado de recursos y sistemas compositivos de distinta naturaleza, compuesto tanto por los ya empleados con anterioridad en sus etapas previas (principalmente Dodecafonismo, Serialismo y Atonalidad libre) como por recursos de nueva adopción (principalmente la secuencia de Fibonacci y la sección Áurea), que el autor configura a voluntad para cada obra con la intención de crear un sistema propio y personalizado de composición que le permita expresarse sin rigidez. A su vez, en esta etapa se aprecia un decaimiento del interés del compositor por el Experimentalismo tímbrico, el Bruitismo sonoro y el Indeterminismo.

- El periodo artístico comprendido en la etapa ***Madurez y consagración: 2. Valencia*** *(1998-2007)* supone la consolidación de los procesos de liberación de la etapa anterior y se desarrolla despojada de los aprisionamientos de los rigores compositivos asumidos en las primeras etapas estéticas, pero manteniéndose fiel a las premisas de lógica y coherencia mediante la práctica de un Estructuralismo libre basado en la configuración de sistemas de composición propios y personalizados, primando la necesidad expresiva por encima de cualquier sistema compositivo prefijado.

La investigación sobre los fundamentos estéticos, estilísticos y temáticos, y la evolución del lenguaje musical desarrollada en el *Plano Analítico y Estético* de la presente Tesis Doctoral me ha situado como investigador –y situará al lector de la Tesis– ante un conocimiento profundo y detallado sobre los rasgos característicos de la creatividad, del lenguaje musical y los procedimientos compositivos propiamente ramosianos, así como ante el proceso cronológico de los cambios producidos en la estética del autor a lo largo de sus diferentes etapas vitales y artísticas.

La observación de la presente investigación en su conjunto, teniendo en consideración las Conclusiones brindadas por los diferentes planos abordados acerca del autor (*Plano Biográfico, Plano Catalográfico* y *Plano Analítico y Estético*) me lleva a concluir de modo global que la figura del compositor Ramón Ramos constituye un activo de gran valor para la música contemporánea valenciana y española por los siguientes motivos:

- Por un lado, por la valía *per se* de su producción musical y artística, amplia y exhaustivamente estudiada y puesta de manifiesto en las presentes investigaciones, como ya ha sido descrito en los apartados anteriores.
- Y por otro lado, por lo significativo de su aportación musical y estética al panorama musical contemporáneo valenciano y español en los años 80, ejerciendo su figura la función de correa de transmisión, trayendo consigo, especialmente a Valencia, todos sus conocimientos fruto de su rigurosa formación y valiosísima experiencia musical de su etapa en Alemania (descritos en los apartados *1.1. Del Plano Biográfico* y 1.*3. Del Plano Analítico y Estético* de estas mismas Conclusiones), aportando prácticas compositivas en su mayoría desconocidas y poco habituales en el panorama musical valenciano de los años 80.
- De este modo, se concluye que la figura de Ramón Ramos ayudó a consolidar la música y la estética contemporánea en Valencia, tanto desde su faceta como compositor a través de su aportación musical, como dejando su impronta en las nuevas generaciones de compositores a través de su Cátedra de Composición en los Conservatorios Superiores de Música de Alicante y Valencia.

Respecto a las perspectivas futuras de investigación, las conclusiones y los *Resultados* brindados por la presente Tesis Doctoral acerca de los fundamentos estéticos del lenguaje musical del autor propician y animan las siguientes posibilidades de investigación pendientes de llevar a cabo:

- A partir de la comprensión profunda del compositor y su obra aportada en la actual Tesis Doctoral se podrá investigar la figura de Ramón Ramos en

su contexto artístico y social, determinando en detalle lo que supuso y el alcance de la trascendencia de lo que aportó artística y estéticamente al conjunto de la música contemporánea valenciana entre 1983 y 2005. En este sentido, sin el conocimiento profundo de la figura de Ramón Ramos sería imposible reconocer una etapa de la composición en la Comunidad Valenciana, no solo por el valor de las obras de Ramos, si no por la influencia que ha ejercido en el campo creativo a otros compositores de relevancia.

- Así, partiendo de la comprensión profunda de la figura de Ramón Ramos aportada en esta Tesis Doctoral se podrán investigar las influencias que Ramón Ramos ejerció en su entorno a nivel compositivo, la influencia como *Maestro* ejercida sobre sus alumnos y las últimas generaciones de jóvenes compositores, así como su influencia y aportaciones a sus colegas compositores. A este respecto, a partir de las aportaciones analíticas y estéticas de la presente Tesis Doctoral, cualquier investigador podrá obtener la base suficiente como para poder entender, desde un punto de vista compositivo, el amplio abanico de nuevas composiciones surgidas en el entorno de influencia de Ramón Ramos.

A la memoria de Ramón Ramos.

IV. BIBLIOGRAFÍA

ABC. (1978). "El grupo de clarinetes L.I.M., en París". [En línea]. *ABC.es, Hemeroteca*, edición Madrid, sección Música, jueves 28 de diciembre de 1978, p. 43. [Consulta: 21 febrero 2013]. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1978/12/28/051.html>.

ABC. (1980). "VII Festival hispano mexicano". [En línea]. *ABC.es, Hemeroteca*, edición Madrid, sección Musicales, domingo 12-10-80, p. 57. [Consulta: 4 junio 2013]. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1980/10/12/073.html>.

ABC. (1991a). "Conciertos, ¡Valencia!". [En línea]. *ABC.es, Hemeroteca*, edición Madrid, sección Música Clásica, Miércoles 2-X-91, p. 97. [Consulta: 21 febrero 2013]. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1991/10/02/097.html>.

ABC. (1991b). "Calendario, Martes 8". [En línea]. *ABC.es, Hemeroteca*, edición Madrid, sección Música Clásica, Miércoles 2-X-91, p. 102. [Consulta: 26 febrero 2013]. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1991/10/02/102.html>.

ABC CULTURAL. (1991). "La programación de Radio 2 (RNE). Lunes 9. 20,30". [En línea]. *ABC.es, Hemeroteca*, edición Madrid, sección Música, 6/12/1991, p. 35. [Consulta: 26 febrero 2013]. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1991/12/06/035.html>.

ABC CULTURAL. (1997). "Calendario, Jueves 25". [En línea]. *ABC.es, Hemeroteca*, edición Madrid, sección Música, 19 de septiembre de 1997, p. 52. [Consulta: 21 febrero 2013]. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1997/09/19/052.html>.

ACM. (1994). *АССОЦИАЦИЯ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ* [Programa de mano]: *ASSOCIATION FOR CONTEMPORARY MUSIC*. Moscú: Московский Дом композиторо. [s.p.].

ADAM FERRERO, Bernardo. (1992). *Compositores Valencianos II.* Valencia: Proip. 168 pp.

ADAM FERRERO, Bernardo. (2003). *1000 Músicos Valencianos.* Valencia: Sounds of Glory. 870 pp. ISBN: 86-607-9246-3.

ADORNO, Theodor W.. (1999). "Sobre el problema del análisis musical". *Quodlibet: Revista de especialización musical*, nº 13, p. 106-120.

AJUNTAMENT D'ALGINET. (2014). *Homenatge al compositor Ramón Ramos* [Programa de mano]: *Diumenge 1 de juny de 2014 al Teatre Modern*. Alginet: Ajuntament d'Alginet, Regidoria de Cultura.

ÁLVAREZ-ARGUDO, Miguel. (1996). *Miguel Álvarez-Argudo, Piano* [Grabación sonora]: *M.* Barcelona: Àudiovisuals de Sarrià. Fundació Música Contemporània, vol. 5.

ÁLVAREZ-ARGUDO, Miguel. (2005a). *El pianismo valenciano. Los compositores y las obras.* Valencia: Rivera Editores. 108 pp. ISBN: 84-96093-57-3.

ÁLVAREZ-ARGUDO, Miguel. (2005b). *Historia del pianismo valenciano* [Grabación sonora]: *Miguel Álvarez-Argudo, Piano.* Valencia: Gadiraifa. Doble CD. CD2-pista 4, Ramón Ramos, Armagedón. Incluye librito de notas.

ÁLVAREZ-ARGUDO, Miguel. (2007). *Aplicación pedagógica de la obra valenciana para piano*. Valencia: Piles. 79 pp. ISBN: 978-84-96814-10-3.

ÁLVAREZ-ARGUDO, Miguel. (2016). *Piano español. Compositores. Obras*. Valencia: Piles. 94 pp. ISBN: 978-84-15928-82-9.

ANTEQUERA ANTEQUERA, Mª Carmen. (2015). *Catalogación sistemática y análisis de las técnicas extendidas en el violín en los últimos treinta años del ámbito musical español*. [Tesis Doctoral]. Dirª Tesis Doctoral: Dra. Teresa Cascudo García-Villaraco. La Rioja: Universidad de La Rioja. Tesis defendida el 25/5/2015. [En línea]. [Consulta: 28 junio 2015]. Disponible en: <http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CCoQFjAB&url=http%3A%2F%2Fdialnet.unirioja.es%2Fdescarga%2Ftesis%2F45374.pdf&ei=1h6QVfPLM4zuUICkiKAJ&usg=AFQjCNHu9CR9jfNfCm5920dHayQtJ4zTdQ&bvm=bv.96783405,d.d24>.

ANTONOV, Ivan Milkov. (2005). *A catalogue of Twentieth-Century cello ensemble music*. [En línea]. Baton Rouge: Louisiana State University. Tesis doctoral en cumplimiento parcial de los requisitos para el grado de Doctor en Artes Musicales. [Consulta: 27 febrero 2013]. Disponible en: <http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-11152005-001938/>.

AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. (2010). *Luis de Pablo. Aproximación a un lenguaje personal. Las cinco primeras obras de su opus oficial*. Trabajo de investigación para el Diploma de Estudios Avanzados, dirigido por los Dres. Germán Gan y Gemma Pérez Zalduondo. Granada: Universidad de Granada.

AÑÓN ESCRIBÁ, Manuel. (2016). *Constantes estéticas en la música de Luis de Pablo*. Dirs. Tesis Doctoral: Dr. Germán Gan Quesada y Dra. Gemma Pérez Zalduondo. Granada: Universidad de Granada.

APARICI, Sisco. (2016). *Las Sombras del Exterminador* [Grabación sonora]: *Sisco Aparici.* Alicante: Visualsonora. Pista 1, Ramón Ramos, El Exterminador. D.L.: A 816-2016.

APARICIO BARBERÁN, Teodoro. (2016). *Puntos de referencia en la obra del compositor Luis Blanes Arqués: tradición y modernidad*. Dir. Tesis Doctoral: Dr. Vicent Ferran García Perales. Valencia: Universidad Cardenal Herrera-CEU.

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.

ASPE NOTICIAS. (2012). "El Ateneo Maestro Gilabert rinde homenaje a Ramón Ramos en el concierto de Santa Cecilia". [En línea]. *Aspe Noticias*, Cultura, Miércoles 28/11/2012. Incluye video del evento. [Consulta: 26 febrero 2013]. Disponible en: <http://www.aspenoticias.es/?p=3618>.

ATENEO MUSICAL MAESTRO GILABERT. (2012). *Santa Cecilia 2012* [Programa de mano]: *24 noviembre, 20.30h.* [En línea]. Valencia: FSMCV. [Consulta: 4 enero 2013]. Disponible en: <http://www.fsmcv.org/news/aspe24novprograma.pdf>.

AVIÑOA, Xosé [Coordinador]. (2002). *Història de la música catalana, valenciana i balear. Volum V: De la postguerra als nostres dies*. Barcelona: Edicions 62. ISBN: 84-297-5165-3.

AVIÑOA, Xosé [Coordinador]. (2003). *Història de la música catalana, valenciana i balear. Volum X: Diccionari I-Z*. Barcelona: Edicions 62. ISBN: 84-297-5329-X.

AVIÑOA, Xosé [Coordinador]. (2004). *Història de la música catalana, valenciana i balear. Volum XI: Cronologia universal*. Barcelona: Edicions 62. ISBN: 84-297-5478-4.

AYUNTAMIENTO DE VALENCIA. (1984). *Orquestra Municipal. Programación oficial. Temporada 1984-85. Teatro Principal.* [Programa de mano general]. Valencia: Excmo. Ayuntamiento de Valencia, Delegación de Cultura. Depósito Legal: V.139-1984.

AYUNTAMIENTO DE VALENCIA. (1985). *Orquestra Municipal de València. Avanç de programació curs 1985-86. Teatre Principal.* [Programa de mano general]. Valencia: Ajuntament de València, Delegació de Cultura. Depósito Legal: V-1777-1985.

BACH, Johann Sebastian. (1992). *The art of the fugue & A musical offering*. [Música impresa]. New York: Dover Publications. Edited by Alfred Dörffel and Wolfgang Graeser for the Breitkopf & Härtel complete works edition. 183 pp.

BARCE, Ramón. (1984). "La música española contemporánea". En: *Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores*. Pamplona: Ed. Salvat. Tomo 4, Cap. 39, p. 312-319.

BARON, John Herschel. (1998). *Intimate Music: A History of the Idea of Chamber Music*. New York: Pendragon Press. 489 pp. ISBN 1-57647-100-4.

BARON, John Herschel. (2010). *Chamber Music: A research and information guide*. New York: Routledge. Third edition. 779 pp. ISBN 0-203-89123-6.

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>].

BEARDSLEY, Monroe C.. (1958). *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Hackett Publishing. 678 pp. Second edition. ISBN 978-0915145089.

BIENAL DE VALENCIA. (2001). *Líneas de fuga* [Programa de mano]: *Ramón Ramos*. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació. 13 pp.

BLANES NADAL, María Luisa. (2004). *La obra pianística de Amando Blanquer*. Dir. Tesis Doctoral: Dr. Joaquín Arnau Amo. Valencia: Universitat Politècnica de València.

BRINKMANN, Reinhold; Institut für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt [Eds.]. (1978). *Die neue Musik und die Tradition : Sieben Kongressbeiträge und eine analytische Studie : Die 32. Hauptarbeitstagung vom 18.bis 23.März 1978 in Darmstadt*. [Publicación de conferencias]. Mainz: Schott. 152 pp. ISBN: 3795717590 9783795717599.

BRINKMANN, Reinhold [Ed.]; et al.. (1979). *Improvisation und neue Musik : acht Kongressreferate [33. Haupt-arbeitstagung des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, 6. bis 11. April 1979]*. [Publicación de conferencias]. Mainz; London; New York: Schott. 136 pp. ISBN: 3795717604 9783795717605.

BOULEZ, Pierre. (1963). *Penser la musique aujourd'hui*. París: Denoël/Gonthier. 179 pp. Colección Médiations. ISBN: 2-07-070901-9.

BOULEZ, Pierre. (1992). *Hacia una estética musical*. Caracas: Monte Ávila Editores. 365 pp. Traducción al castellano de Jorge Musto y Hugo García Robles. ISBN: 980-01-0197-7.

BUENO CAMEJO, Francisco. (2012). "Las artes escénicas en la Comunidad Valenciana desde la instauración de la democracia a la actualidad". En: DE LA CALLE, Román [Coordinador editorial]. *Los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo*. Vol. I. Col.lecció Investigació & Documents, 15. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, p. 130-141. ISBN: 978-84-938788-5-6.

CALANDÍN HERNÁNDEZ, Emilio. (2017). *Francisco Llácer Pla. El acorde equilibrado: Génesis, constitución y utilización. Ejemplo práctico*. Dir. Tesis Doctoral: Joaquín Arnau Amo. Valencia: Universitat Politècnica de València.

CAM. (1990). *Conciertos para Jóvenes. Camerata Iuventa*. [Programa de mano]. Alicante: CAM Caja de Ahorros del Mediterráneo; Ayuntamiento de Alicante. 29 de marzo de 1990.

CANO, César. (1986). "Ramón Ramos: Desde lo austero y sucinto". *Estudios Musicales: Revista del Conservatorio Superior de Música de Valencia*, Nº 3, 1986 Semestre I. Valencia: Conservatorio Superior de Música de Valencia, p. 61-70. D.L.: V-989-1985.

CATALÁN SÁNCHEZ, Teresa. (2005). *El compositor Ramón Barce en la música española del siglo XX. Análisis y edición comentada de sus escritos técnicos, estéticos y sociológicos esenciales*. Dirs. Tesis Doctoral: Dr. Román de la Calle y Dr. Álvaro Zaldívar. Valencia: Universitat de València.

CAV. (1985). *Año Internacional de la Juventud. Ciclo Jóvenes Intérpretes*. [Programa de mano]. Valencia: CAV Caja de Ahorros de Valencia. 29 de marzo de 1990.

CENTRE DRAMÀTIC. (1989). *Taxi, al Rialto* [Programa de mano]: *Un homenaje al Music-Hall*. [En línea]. Valencia: Institut Valencià d'Arts Escèniques Cinematografia i Música. 28pp. Depósito Legal:V-247-1989. [Consulta: 23 agosto 2016]. Disponible en: <http://teatro.es/estrenos-teatro/taxi-al-rialto-2876/documentos-on-line/otros-documentos#prettyPhoto>.

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.

CHARLES SOLER, Agustí. (2002). *Análisis de la música española del siglo XX. En torno a la generación del 51.* Valencia: Rivera Editores. 366 pp. ISBN: 84-87177-94-8.

CHARLES SOLER, Agustí. (2003). *Serialismo y dodecafonismo en España. Desarrollo e influencia en los compositores nacidos entre 1896 y 1960.* Dir. Tesis Doctoral: Dr. Xosé Aviñoa Pérez. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

CHARLES SOLER, Agustí. (2005). *Dodecafonismo y serialismo en España. Compositores y obras.* Valencia: Rivera Editores. 456 pp. ISBN: 978-84-96093-80-5.

CIBM-VALENCIA. ([s.f.]). "Unió Artística Musical de Vilamarxant". [En línea]. *Certamen internacional de bandas de música valencia. Fonoteca virtual. Buscador CIBM*. [Base de datos]. [Consulta: 6 enero 2013]. Disponible en: <http://fonoteca.cibm-valencia.com/detalles-banda-cibm.aspx?idBanda=273>.

CLEMENTE ESTUPIÑÁN, Damián Ignacio. (2016). *Rosa García Ascot (1902-2002) y la Generación del 27: trayectoria biográfica, estudio y catalogación de su obra.* Dir. Tesis Doctoral: Dr. Francisco J. Giménez Rodríguez. Granada: Universidad de Granada. Defendida el 3 de febrero de 2016, y calificada *Cum Laude*.

CLIMENT, José. (1989). *Historia de la música valenciana.* Valencia: Rivera Mota. 160 pp.

CLUB DIARIO LEVANTE. (2000). *Conferencia "DEL MANUAL SERIAL AL TRATADO DE LA EXPRESIÓN ESTRUCTURADA"* [Programa de mano]: *a cargo del compositor valenciano Ramón Ramos.* Valencia: Club Diario Levante. [s.p.].

CLUB DIARIO LEVANTE. (2012). "Homenatge al compositor Ramón Ramos (1954-2012)". [En línea]. *Club Diario Levante*, Martes, 05 de junio de 2012. [Consulta: 4 enero 2013]. Disponible en: <http://club.levante-emv.com/acto.jsp?pIdActo=1022>.

COMISSIÓ DE PROMOCIÓ CULTURAL. (2016). *Informe sobre la Música Contemporánea en la Comunidad Valenciana*. Valencia: Consell Valencià de Cultura. 6 pp. Aprobado por el Pleno el 27-6-2016. [Consulta: 1 julio 2016]. Disponible en: <http://cvc.gva.es/archivos/552.pdf>.

CONCERTS DE TARDOR. (1994). *Concerts de tardor, octubre-desembre 1994*. [Programa de mano]. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de cultura. 16 pp. Clàssica/2. D.L.: V-3969-1994.

CONTRERAS, Mayte. (1985). "Estreno de obras de Scarlatti en el Festival de Orquestas Jóvenes". [En línea]. *El País.com, Archivo, Hemeroteca*, edición Madrid, sección Cultura, lunes 18 de marzo de 1985. [Consulta: 9 junio 2013]. Disponible en: <http://elpais.com/diario/1985/03/18/cultura/479948402_850215.html>.

CORONAS VALLE, Paula (2008), *La obra pianística de Antón García Abril: Un paradigma de comunicación musical*. Dir. Tesis Doctoral: Dr. Alfonso Méndiz Noguero. Málaga: Universidad de Málaga.

COSICOVA. (1990). *Compositores sinfónicos valencianos*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. 134 pp. Colección Contrapunto. ISBN: 84-7890-239-2.

COSICOVA. (2002) *Catálogo de autores*. Valencia: Asociación de compositores sinfónicos valencianos.

COSTA CÍSCAR, Francisco Javier. (2004). *Aproximación al lenguaje de Olivier Messiaen: Análisis de la obra para piano Vingt regards sur l'enfant-Jésus*. [Tesis Doctoral]. Directores: Dr. Román de la Calle y Dr. Luís Blanes. Valencia: Universitat de València, servei de publicacions. Tesis defendida el 12/2/2004.

CRUZ DE CASTRO, Carlos. (2012). *Ramón Ramos "Billy el niño" (Alginet 1954-2012)*. [Escrito homenaje]. México: [s.e.] del fondo de archivo personal de Carlos Cruz de Castro. Escrito inédito, redactado para una publicación colectiva en homenaje póstumo a Ramón Ramos, que no se llegó a publicar. Firmado en México, julio de 2012. 3 pp.

CSMV. (1986). *Estudios Musicales: Revista del Conservatorio Superior de Música de Valencia*. Nº 3, 1986 Semestre I. Valencia: Conservatorio Superior de Música de Valencia. D.L.: V-989-1985.

CSMV. (2014). *Banda de Concert del Conservatori Superior de Música de València*. [Programa de mano]. Valencia: Generalitat Valenciana; ISEACV; Conservatorio Superior de Música de Valencia. 7 de abril de 2014.

CURESES DE LA VEGA, Marta. (2002). "La creació musical. Escoles i tendències: València". En: AVIÑOA, Xosé [Coordinador]. *Història de la música catalana, valenciana i balear. Volum V: De la postguerra als nostres dies*. Barcelona: Edicions 62, p. 235-245. ISBN: 84-297-5165-3.

DE PABLO, Luis. (1968). *Aproximación a una estética de la música contemporánea*. Madrid: Ciencia Nueva.

DE PERSIA, Jorge. (2003). *En torno a lo español en la música del siglo XX*. Granada: Diputación de Granada.

DIARIO CRÍTICO CV. (2004). "Alicante rinde homenaje al compositor Ramón Ramos". [En línea]. *Diariocriticocv.com Comunidad Valenciana*, Cultura, 2004-9-28. [Consulta: 22 febrero 2013]. Disponible en: <http://www.diariocriticocv.com/noticias/alicante/rinde/homenaje/al/compositor/ramon/ramos/not150353.html>.

DIEDERICHS, Jochen. (1982). "Kontrastprogramm aus Avantgarde und Tradition". *General-Anzeiger*, lunes 26 de abril de 1982, [s.p.].

DIPUTACIÓN DE VALENCIA. (1995). *Retrobem la nostra música* [Grabación sonora]: *Unión Musical Utielana de Utiel.* José Ángel Zahonero, director. Valencia: Diputació de València, Àrea de cultura. Vol. 13. Pista 2, Passacaglia, Ramón Ramos. [En línea]. [Consulta: 26/VII/2016]. Disponible en: <http://valenciacanta.blogspot.com.es/2015/03/retrobem-la-nostra-musica-vol-13-1995.html>.

DIPUTACIÓ PROVINCIAL DE VALENCIA. (1986). *Retrobem la nostra música. III Semana de Música Valenciana.* [Programa de mano general]. Valencia: Diputació Provincial De Valencia. 24 al 29 de noviembre de 1985. D.L.: V-2280-1986.

DOCE NOTAS. (1998). "Programación 1998, Abril · Mayo. CDMC". *Doce notas: Revista de información musical*, nº 11, p. 37.

DOCE NOTAS. (2000). "2000, 16/23 septiembre. Alicante. 16º festival internacional de música contemporánea". *Doce notas: Revista de información musical*, nº 22, p. 42-43.

DOCE NOTAS. (2005). "Grup Instrumental de Valencia". *Doce notas preliminares: Revista de música y arte*, nº 16, p. 139-145.

DOCE NOTAS. (2008). "Grup Instrumental de Valencia". [En línea]. *docenotas.com, música y danza*, Agenda, Conciertos, Valencia 19/04/2008. [Consulta: 5 junio 2013]. Disponible en: <https://www.docenotas.com/agenda/grup-instrumental-de-valencia-3>.

DOCE NOTAS. (2013). "El Festival Ensems 2013 apuesta por la nueva creación y el intercambio de ideas". [En línea]. *docenotas.com, música y danza*, Festivales, Valencia-Oporto 22/05/2013. [Consulta: 9 junio 2013]. Disponible en: <http://www.docenotas.com/festivales/el-festival-ensems-2013-apuesta-por-la-nueva-creacion-y-el-intercambio-de-ideas>.

EK. (1975). "Dämonen an die Leine genommen". *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, sábado 5 de abril de 1975, [s.p.].

ENHARMONIACPMT. (2014). "Concerts de final de curs de les agrupacions del CPMT". [En línea]. *ENHAMONIACPMT*, Revista/blog del Conservatori Professional de Música de Torrent, 29 de mayo de 2014. [Consulta: 7 septiembre 2015]. Disponible en: <https://enharmoniacpmt.wordpress.com/2014/05/29/concerts-de-final-de-curs-de-les-agrupacions-del-cpmt/>.

ENSEMS. (1986). *Ensems·86. Del 19 de Mayo al 13 de Junio.* [Programa de mano general]. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.

ENSEMS. (1991). *Ensems·91. IV Encuentro Internacional sobre composición Musical.* [Programa de mano general]. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.

ENSEMS. (1993a). *Ensems·93. XV Festival Internacional de Música Contemporánea. José Vicente Pérez, Percusión. 9 de mayo de 1993.* [Programa de mano]. Valencia: Generalitat Valenciana.

ENSEMS. (1993b). *Ensems·93. XV Festival Internacional de Música Contemporánea. Grup Instrumental de València. 11 de mayo de 1993.* [Programa de mano]. Valencia: Generalitat Valenciana.

ENSEMS. (1995). *17 Ensems. Festival Internacional de Música Contemporània. 95. Club diario Levante, 3 de marzo 1995, a les 20.00 hores. Antonio Pérez Abellán, Piano.* [Programa de mano]. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura.

ENSEMS. (1996). *Ensems 96. 18º Festival Internacional de Música Contemporánea. 95.* [Programa de mano general]. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.

ENSEMS. (1998). *"De caos y memoria" ensems XX Festival Internacional Música Contemporánea.* [Programa de mano general]. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.

ENSEMS. (2000). *ensems 2000, XXII Festival Internacional de Música Contemporánea. 3 Mayo 13. Bach + Cuba.* [Programa de mano general]. Valencia: Institut Valencià de la Música; Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.

ENSEMS. (2001). *Músicas Ibéricas. ensems 2001. 23 Festival Internacional de Música Contemporánea.* [Programa de mano general]. Valencia: Institut Valencià de la Música; Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació.

ENSEMS. (2002). *ensems 2002. 24 Festival Internacional de Música Contemporánea. Inglaterra / La melancolía. 16 Mayo - 02 Junio.* [Programa de mano general]. Valencia: Institut Valencià de la Música; Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació.

ENSEMS. (2003). *25. ensems 2003. 25 Festival Internacional de Música Contemporánea. 15 Encuentro Internacional sobre Composición. 26 Mayo 01 Junio.* [Programa de mano general]. Valencia: Institut Valencià de la Música; Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació.

ENSEMS. (2004). *ensems, Italia / Omaggio a Luciano Berio, 26 Festival internacional de música contemporánea, 04, 14/23 mayo.* [Programa de mano general]. Valencia: Institut Valencià de la Música; Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport.

ENSEMS. (2005). *ensems. 27 festival internacional de música contemporánea. 12/20 Mayo 2005. Europa.* [Programa de mano general]. Valencia: Institut Valencià de la Música; Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport.

ENSEMS. (2006). *enSems. 11-21-05/2006. Música de las esferas.* [Programa de mano general]. Valencia: Institut Valencià de la Música; Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esports.

ENSEMS. (2009). *Me falta una oreja. ensems 2009. 31º Festival Internacional de Música Contemporánea.* [Programa de mano general]. Valencia: Institut Valencià de la Música; Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Esport.

ENSEMS. (2012). *What Next?. ensems. 34º festival internacional de música contemporánea. 28 Mayo 02 Junio 2012.* [Programa de mano general]. Valencia: Institut Valencià de la Música; Generalitat Valenciana.

ENSEMS. (2013). *ensems, 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.

ENSEMS. (2014). *ensems, 36º FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA, 14-17/Mayo/2014, ¡ESCUCHA ESTO!*. [Programa de mano general]. [En línea]. Valencia: Generalitat Valenciana, CulturArts Generalitat, Subdirecció General de Música. [Consulta: 7 agosto 2015]. Disponible en: <http://issuu.com/varese/docs/catalogo_ensems_2014>.

ENTRAIGÜES, Jimmy. (2013a). "El Grup Instrumental inaugura con un concierto el Festival Ensems de CulturArts". [En línea]. *VLCCiudad.com*, sección Eventos, Música, 28 de mayo de 2013. [Consulta: 9 junio 2013]. Disponible en: <http://www.vlcciudad.com/el-grup-instrumental-inaugura-con-un-concierto-el-festival-ensems-de-culturarts/>.

ENTRAIGÜES, Jimmy. (2013b). "CulturArts emprende la internacionalización de Ensems con conciertos en Oporto". [En línea]. *VLCCiudad.com*, sección Eventos, 5 de junio de 2013. [Consulta: 9 junio 2013]. Disponible en: <http://www.vlcciudad.com/culturarts-emprende-la-internacionalizacion-de-ensems-con-conciertos-en-oporto/>.

ESPERT ESPERT, Rosa María. (1987-88). *La obra musical del compositor valenciano Ramón Ramos*. [Trabajo de clase]. Tutor: Eduardo López-Chavarri Andújar. Conservatorio de Música de Valencia. Valencia: [s.e.] del Fondo Eduard López-Chavarri Andújar en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Original mecanografiado. Publicado posteriormente como ESPERT (1989: 39-42).

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.

ESTÉVEZ LÓPEZ, Mª Estrella. (2004). *ENSEMS, 25 años*. Dirs. Tesis de Máster: Jorge García; Román de la Calle. Valencia: [s.e.] para la Universitat de València. 81 pp. Incluye Apéndice sobre la programación detallada de ENSEMS. Existe copia del mismo en la biblioteca del IVM.

EUROPA PRESS. (2006). "L'Auditori de Torrent exalta el caràcter mediterrani amb un muntatge que unix dansa, música i titelles". [En línea]. *VilaWeb.cat*, europa press, última hora 10/11/2006. [Consulta: 29 julio 2015]. Disponible en: <http://www.vilaweb.cat/ep/ultima-hora/2131553/20061110/lauditori-torrent-exalta-caracter-mediterrani-muntatge-unix-dansa-musica-titelles.html>.

EUROPA PRESS. (2001). "El Grup Instrumental de Valéncia actuarà demà dins del primer curs de composició Oïda". [En línea]. *vilaweb.cat*, Última hora, Valencia, 9/7/2001. [Consulta: 22 julio 2016]. Disponible en: <http://www.vilaweb.cat/ep/ultima-hora/274980/20010709/grup-instrumental-valencia-actuara-dema-dins-primer-curs-composicio-oida.html>.

EUROPA PRESS. (2009a). "Irvine Arditti y la Jove Orquestra de la Generalitat actúan hoy en el Auditori de Torrent". [En línea]. *europapress.es*, Comunidad Valenciana, Valencia, Cultura 3/1/2009. [Consulta: 29 julio 2015]. Disponible en: <http://www.europapress.es/comunitat-valenciana/noticia-cultura-irvine-arditti-jove-orquestra-generalitat-actuan-hoy-auditori-torrent-20090103055936.html>.

EUROPA PRESS. (2009b). "El Grup Instrumental de Valencia ofrece en el IVAM un concierto con motivo de la exposición de Bernardí Roig". [En línea]. *europapress.es*, Comunidad Valenciana, Valencia 17/12/2009. [Consulta: 4 enero 2013]. Disponible en: <http://www.europapress.es/comunitat-valenciana/noticia-grup-instrumental-valencia-ofrece-ivam-concierto-motivo-exposicion-bernardi-roig-20091217161255.html>.

EUROPA PRESS. (2010). "El Palau de la Música de Valencia acoge el concierto benéfico 'Pongamos fin a la polio'". [En línea]. *europapress.es*, Comunidad Valenciana, Cultura, 08/06/2010. [Consulta: 9 junio 2013]. Disponible en: <http://www.europapress.es/cultura/noticia-comunidad-valenciana-cultura-palau-musica-valencia-acoge-concierto-benefico-pongamos-fin-polio-20100608150536.html>.

EUROPA PRESS. (2012). "Un homenaje a Ramón Ramos centra la clausura del Ensems". [En línea]. *lasprovincias.es*, Noticias cultura, 1/6/2012. [Consulta: 4 enero 2013]. Disponible en: <http://www.lasprovincias.es/20120601/mas-actualidad/cultura/homenaje-ramon-ramos-ensems-201206011533.html>.

EUROPA PRESS. (2013). "El Grup Instrumental aúna la música del Norte y del Mediterráneo en el concierto inaugural del festival Ensems". [En línea]. *europapress.es*, C.Valenciana, Cultura, 22-5-2013. [Consulta: 9 junio 2013]. Disponible en: <http://www.europapress.es/comunitat-valenciana/noticia-cultura-grup-instrumental-auna-musica-norte-mediterraneo-concierto-inaugural-festival-ensems-20130528183830.html>.

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.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Rosa María. (2001). *La obra del compositor Joan Guinjoan.* Dir. Tesis Doctoral: Dr. Francesc Bonastre. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. ISBN: 8468999350.

FERNÁNDEZ GUERRA, Jorge. (1989). "Éxito del Festival de Alicante. Aun quedan por estrenar catorce obras". [En línea]. *ABC.es, Hemeroteca*, edición Madrid, sección Música clásica, jueves 21-9-89, p. 72-73. [Consulta: 21 febrero 2013]. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1989/09/21/072.html>.

FERNÁNDEZ-CID, Antonio. (1973). *La música española en el siglo XX*. Madrid: Editorial Rioduero; Fundación Juan March. Colección Compendios.

FERNÁNDEZ-CID, Antonio. (1985). "Conciertos y procesiones en la Semana Santa murciana". [En línea]. *ABC.es, Hemeroteca*, edición Madrid, sección Espectáculos, viernes 5-4-85, p. 56. [Consulta: 22 febrero 2013]. Disponible en:<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1985/04/05/056.html>.

FERRERO, Sixto. (2015). "Bogeries inofensives a la Setmana de Música de Cambra de Montserrat". [En línea]. *La Veu. Diari digital del País Valencià*, Actualitat - Música, jueves 23 de julio de 2015. [Consulta: 23 julio 2015]. Disponible en: <http://www.laveupv.com/noticia/15284/bogeries-inofensives>.

FESTIVAL DE BARCELONA GREC. ([s.f.]). "1714. Món de guerres". [En línea]. *Grec Arxiu. Festival de Barcelona*, Edicions, 2004, Teatro. [Consulta: 3 marzo 2013]. Disponible en: <http://grec.bcn.cat/arxiugrec/es/espectacle/1714-mon-de-guerres>.

FESTIVAL CASTELL DE PERALADA. ([s.f.]). "1714 - Món de guerres. 09 Junio". [En línea]. *Festival Castell de Peralada*, Ediciones anteriores, 04 18 edición. [Consulta: 3 marzo 2013]. Disponible en: <http://www.festivalperalada.com/el-festival/edicions-anteriors/xviii-festival-castell-de-peralada-any-dali-2004/1714-mon-de-guerres/?lang=es>.

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.

FOREST D'ARANA, La. (2011). "Homenatge de La Forest d'Arana a Joan Brossa". [En línea]. laforestdarana.blogspot.com.es, 7 de diciembre de 2011. [Consulta: 12 junio 2014]. Disponible en: <http://laforestdarana.blogspot.com.es/2011/12/homenatge-de-la-forest-darana-joan.html>.

FRANCO, Enrique. (1980). "Próximo festival hispano-mexicano de música contemporánea en Madrid". [En línea]. *El País.com, Archivo, Hemeroteca*, edición Madrid, sección Cultura, viernes 10 de octubre de 1980. [Consulta: 4 junio 2013]. Disponible en: <http://elpais.com/diario/1980/10/10/cultura/339980415_850215.html>.

FRANCO, Enrique. (1985). "Estévez y Ramos, dos compositores con voz propia, en el festival de Murcia: Música clásica". [En línea]. *El País.com, Archivo, Hemeroteca*, edición Madrid, sección Cultura, viernes 12 de abril de 1985. [Consulta: 4 junio 2013]. Disponible en: <http://elpais.com/diario/1985/04/12/cultura/482104803_850215.html>.

FRANCO, Enrique. (1989). "Virgilio y Kafka inspiran a los jóvenes: Festival de música contemporánea de Alicante". [En línea]. *El País.com, Archivo, Hemeroteca*, edición Madrid, sección Cultura, martes 26 de septiembre de 1989. [Consulta: 4 junio 2013]. Disponible en: <http://elpais.com/diario/1989/09/26/cultura/622767609_850215.html>.

FSMCV. (2003). *Banda de la Federació de Societats Musicals de la Comunitat Valenciana* [Grabación sonora]: *2003*. Alicante: Audioart. Doble CD. CD1-pista 1, Ramón Ramos, Passacaglia. Joan Espinosa, director. Grabación en directo 2003/XI/3. D.L.: A-871-2004.

FUNDACIÓN JUAN MARCH. (1987). *Ciclo, Flauta española del siglo XX. Marzo - abril 1987.* [Programa de mano general]. Madrid: Fundación Juan March. 39 pp. D.L.: M-7.400-1987.

FUNDACIÓN JUAN MARCH. (2002a). *Ciclo, Francisco Tárrega y su estela. Octubre - noviembre 2002.* [Programa de mano general]. Madrid: Fundación Juan March. 50 pp.

FUNDACIÓN JUAN MARCH. (2002b). "Ramón Ramos". [En línea]. *Fundación Juan March*, Música, Recursos, Conciertos desde 1975, 20-XI-2002. [Base de datos]. [Consulta: 19 mayo 2013]. Disponible en: <http://www.march.es/musica/publicaciones/buscadormusica/ficha.aspx?l=1&p0=1&p4=124&keepThis=true&TB_iframe=true&width=700&height=600;>.

GALBIS LÓPEZ, Vicente. (2004). *Orquesta de Valencia. 6 años de vida sinfónica. 1943-2003.* Valencia: Palau de la Música de Valencia. 332 pp. ISBN: 84-609-1305-8.

GALIANA, Josep Lluís. (2000). "Del serialismo a la expresión ordenada". *Levante - El mercantil valenciano*, cultura, música/crítica, miércoles 19 de enero de 2000, p. 71.

GALIANA, Josep Lluís. (2012a). "El compositor Ramón Ramos será homenajeado en el Club Diario Levante". [En línea]. *Levante-EMV.com El mercantil valenciano*, noticias cultura, domingo 03 de junio de 2012. [Consulta: 4 enero 2013]. Disponible en: <http://www.levante-emv.com/cultura/2012/06/03/compositor-ramon-ramos-sera-homenajeado-club-diario-levante/910174.html>.

GALIANA, Josep Lluís. (2012b). "Músico y compañero". [En línea]. *Levante-EMV.com El mercantil valenciano*, noticias Club Diario, sábado 24 de marzo de 2012. [Consulta: 4 enero 2013]. Disponible en: <http://www.levante-emv.com/club-diario/2012/03/24/musico-companero/892104.html>.

GALIANA, Josep Lluís. (2012c). "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: <http://www.levante-emv.com/cultura/2012/06/07/entender-musica-valenciana-ultimos-treinta-anos-ramon-ramos/911183.html>.

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: Edictoràlia Música. 574 pp. Primera edición. D.L.: V-1064-2016. ISBN: 978-84-945465-0-1.

GAN QUESADA, Germán. (2003). *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos.* Dir.ª Tesis Doctoral: Dra. Gemma Pérez Zalduondo. Granada: Universidad de Granada, departamento de Historia del Arte.

GARCÍA LABORADA, José Mª. (1996). *Forma y estructura en la música del siglo XX. Una aproximación analítica.* Madrid: Alpuerto.

GARCÍA TORRELLES, Pablo. (2005). *Catalogación, estudio, análisis y criterios de interpretación de las sonatas para viola y piano de compositores del siglo XX*. [Tesis doctoral]. Dir[a]. Tesis doctoral: Dra. Concepción Fernández Vivas. Granada: Editorial de la Universidad de Granada. 633 pp. D.L.: Gr.1878-2005.

GÓMEZ SCHNEEKLOTH, Antonio. (2009). "JOAN PONS. Obres de Javier Costa, Jesús Torres, Ramón Ramos, Josep Soler, Guillem Ramiro i Saül Gómez.". [En línea]. *Club Diario Levante*, Jueves, 17 de diciembre de 2009. [Consulta: 28 febrero 2013]. Disponible en: <http://club.levante-emv.com/acto.jsp?pIdActo=562>.

GONZÁLEZ PORTELA, Carlos Mario. (2016). *La inspiración que no cesa: Román Alís Flores: caminos de un compositor*. Dir[a]. Tesis Doctoral: Dra. Victoria Eli Rodríguez. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

GRUP INSTRUMENTAL DE VALÈNCIA. (1995). *Compositores Valencianos 1* [Grabación sonora]: *Grup Instrumental de València.* Manuel Galduf, director. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Colección Siglo XX. CD-pista 1, Ramón Ramos, Ricercare. Incluye librito de notas con textos de Josep Ruvira.

GUILLÉM, Joana; JAUME, Bartomeu. (1993). *Música valenciana del s. XX para flauta y piano* [Grabación sonora]: *Bartomeu Jaume, Joana Guillem.* Valencia: E.G. Tabalet. Colección Siglo XX. CD-pista 21, Ramón Ramos, Quasi niente. Incluye librito de notas con textos de Josep Ruvira.

HDS&CANTUS [Ed.]. ([s.f.]). 7. Music Biennale Zagreb, 1973. [En línea]. *Music Biennale Zagreb: International Festival of Contemporary Music, Zagreb, Croatia*, biennale history 1961-2001, 1973. [Consulta: 3 agosto 2013]. Disponible en: <http://biennale.cantus.hr/mono1973.php3>.

HEFLING, Stephen E.. (2004). *Nineteenth-Century Chamber Music*. New York: Routledge. Segunda edición, revisada. 408 pp. ISBN 1135887616.

HONTAÑÓN, Leopoldo. (1979). "Seis estrenos en el ciclo del LIM". [En línea]. *ABC.es, Hemeroteca*, edición Madrid, sección Música, jueves 22 de noviembre de 1979, p. 53. [Consulta: 4 abril 2017]. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1979/11/22/065.html>.

HONTAÑÓN, Leopoldo. (1980). "Koan inicia el VII Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea". [En línea]. *ABC.es, Hemeroteca*, edición Madrid, sección Música, miércoles 15-10-80, p. 58. [Consulta: 21 febrero 2013]. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1980/10/15/074.html>.

HONTAÑÓN, Leopoldo. (1989). "V Festival de Alicante. Ocho estrenos mundiales en dos conciertos". [En línea]. *ABC.es, Hemeroteca*, edición Madrid, sección Espectáculos, domingo 24/9/89, p. 108. [Consulta: 21 febrero 2013]. Disponible en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1989/09/24/108.html>.

INAEM. (2012). *Centro de Documentación de Música y Danza. Bases de datos Música. Estrenos de Música* [en línea]. [Base de datos]. Actualizada: 2012. [Consulta: 13 agosto 2013]. Disponible en: <http://musicadanza.es/_es/021es_estrenos_de_musica.html>.

INSTITUTO VALENCIANO DE LA MÚSICA. (2001). "Siete estrenos mundiales en Ensems 2001: "Músicas Ibéricas"". [En línea]. *Acceso, content in context*, nota de prensa, 26/04/2001. [Consulta: 19 mayo 2013]. Disponible en: <http://www.acceso.com/es_ES/notas-de-prensa/siete-estrenos-mundiales-en-ensems-2001-8220-musicas-ibericas-8221/902/>.

INTERCOMARCAL. (2012). "La banda del Ateneo Musical Maestro Gilabert de Aspe celebra la festividad de Santa Cecilia este sábado 24 de noviembre". [En línea]. *intercomarcal.com televisión*, Aspe, 2012-11-21. [Consulta: 27 febrero 2013]. Disponible en: <http://intercomarcal.com/i.php?accion=1&codigo_noticia=46019&m=n&p=>.

IVAM. (2000). *BERLÍN 2*. [Programa de mano]. Valencia: IVAM; IVM; Generalitat Valenciana. 14 de enero de 2000. Ciclo IVAM nº 14, temporada 1999/2000. Notas al programa de Antonio Gómez Schneekloth.

IVAM. (2016). "Encontres Músiques de Nova Creació". [En línea]. ivam.es, actividades, música [s.f.]. [Consulta: 3 noviembre 2016]. Disponible en: <https://www.ivam.es/actividades/musiques-de-nova-creacio/>.

IVM. (2014). "Llorenç Barber + Banda Sinfónica La Artística de Buñol / Apoteosi de l'escolta". [En línea]. ivm.gva.es, 17-5-2014. [Consulta: 6 agosto 2014]. Disponible en: <http://ivm.gva.es/cms/es/festival-internacional-de-musica-contemporanea-de-valencia-ensems/details/856-llorenc-barber--banda-sinfonica-la-artistica-de-bunol--apoteosi-de-lescolta.html>.

JÁTIVA, Juan Manuel. (2001). "Ensems inaugura hoy con uno de los siete estrenos mundiales del Festival". [En línea]. *El País.com, Archivo, Hemeroteca*, edición C. Valenciana, sección Música, viernes 27 de abril de 2001. [Consulta: 9 junio 2013]. Disponible en: <http://elpais.com/diario/2001/04/27/cvalenciana/988399110_850215.html>.

JÁVEA.COM. (2015). "I Festival Internacional Piano Vila de Xàbia: Concierto Jordi Climent". [En línea]. *xàvia.com*, Cultura, concierto, 2015-7-4. [Consulta: 6 agosto 2015]. Disponible en: <http://www.javea.com/i-festival-internacional-piano-vila-de-xabia-concierto-jordi-climent/>.

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

JUNTA DE COMUNIDADES DE CASTILLA-LA MANCHA, et al.. (1987). *Ciclo, Flauta española del siglo XX. Marzo - abril 1987.* [Programa de mano general]. Madrid: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. 39 pp. D.L.: M-7.400-1987.

KÁROLYI, Otto. (2000). *Introducción a la música del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial. 373 pp. ISBN: 84-206-3782-3.

KEISENBERG, Imke Von. (1975). "Unkonventionelle Klänge". *Rheinische Post*, sábado 12 de abril de 1975, [s.p.].

KLUGHERZ, Laura. (1998). *A Bibliographical Guide to Spanish Music for the Violin and Viola, 1900-1997*. Westport: Greenwood Publishing Group. 103 pp. ISBN: 0-313-30590-0.

KOSTZER, Kado; GARCÍA-RAMÍREZ, Sergio. ([s.f.]). "Taxi, al Rialto". [En línea]. *Compañía Kostzer / García-Ramírez*. [Consulta: 5 enero 2013]. Disponible en: <http://www.serkateatro.com.ar/html/taxi_al_rialto.html>.

LESTER, Joel. (1989). *Analytical Approaches to Twentieth-Century music*. New York: W. W. Norton & Company. 303 pp. ISBN: 039395762.

List of compositions for viola: O to R. (2013). [En línea]. Actualizada: 26 julio 2013. [Consulta: 27 julio 2013]. Disponible en: <http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_for_viola:_O_to_R>.

LLÀCER BLASCO, Arturo. (2005a). *Caràcter Mediterrani, Espectacle de música, dansa, teatre, literatura, llum, colors i ambientació estilística.* [Programa de mano]. Alicante: Ajuntament de Dénia, Delegació de Cultura. Tríptico.

LLÀCER BLASCO, Arturo. (2005b). *Caràcter Mediterrani* [Grabación sonora]: *Arturo Llàcer, clarinet. Carlos Apellániz, piano. Jesús Salvador "Chapi", percussió.* Valencia: E.G. Tabalet. Pista 8, Ramón Ramos, Remor de claredats. Incluye librito de notas.

LÓPEZ, Vicente. ([2004]). *Tuba Verum Corpus* [Grabación sonora]. Grupo de tubas Tubabut. [En línea]. [Consulta: 26/VII/2016]. Disponible en: <http://www.vicentelopeztuba.com/documentos/tubabut.htm>.

LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, Eduardo. (1992). *Compositores valencianos del siglo XX: del modernismo a las vanguardias.* Valencia: Generalitat Valenciana-Música 92. 318 pp. Colección Contrapunto, vol. 4.

LOZANO LERMA, Josep. (2014). "Ramón Ramos, compositor". *Aljannat: Revista d'Estudis Locals*, Noviembre de 2014, núm. V, Monogràfic: Música a Alginet, p. 111-136. Ajuntament d'Alginet. D.L.: V-4045-2006. ISSN: 1886-984 X.

MADERUELO, Javier. (1981). *Una música para los 80*. Madrid: Editorial Garsi. 103 pp. Colección Metaphora, vol. 2. ISBN: 978-84-7391-068-2.

MADRID GÓMEZ, Rodrigo. (2012). "La música en la Comunidad Valenciana desde la instauración de la democracia a la actualidad". En: DE LA CALLE, Román [Coordinador editorial]. *Los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo*. Vol. I. Col.lecció Investigació & Documents, 15. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, p. 110-129. ISBN: 978-84-938788-5-6.

MARCO, Tomás. (1970a). *La música de la España contemporánea*. Madrid: Publicaciones Españolas. 52 pp. Volumen 508 de Temas españoles.

MARCO, Tomás. (1970b). *Música española de vanguardia*. Madrid: Guadarrama.

MARCO, Tomás. (1989). *Historia de la música española. 6. Siglo XX*. Segunda edición. Madrid: Alianza música. 364 pp. ISBN: 84-206-8506-2 (Tomo VI).

MARCO, Tomás. (1993). *Spanish Music in the Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press. 261 pp. ISBN: 0-674-831020.

MARCO, Tomás. (2002). *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: SGAE.

MARCO, Tomás. (2007). *La creación musical en el siglo XXI.* Navarra: Universidad Pública de Navarra. 198 pp. Colección Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza. ISBN:978-84-9769-201-4.

MARCO, Tomás. (2008). *Historia cultural de la música.* Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor, S. R. L.. 1157 pp. ISBN: 978-84-8048-784-9.

MARÍ BOSCH, Vicente S.. (1990-91). *KONCERT. Autor: Ramón Ramos.* [Trabajo de clase]. Tutor: Eduardo López-Chavarri Andújar. Conservatorio de Música de Valencia. Valencia: [s.e.] del Fondo Eduard López-Chavarri Andújar en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu. Original mecanografiado.

MARTÍN, Rafael. (2003). "El concierto de la federación de bandas llena el auditorio". [En línea]. *El Periódico Mediterráneo*, Espectáculos, Segorbe, 03/11/2003. [Consulta: 16 junio 2013]. Disponible en: <http://www.elperiodicomediterraneo.com/noticias/espectaculos/el-concierto-de-federacion-de-bandas-llena-auditorio_76236.html>.

MAZORRA INCERA, Luis. (2000). *LIM 2 mil (1975-2000) Una síntesis de la música contemporánea en España*. Madrid: Alpuerto. 242 pp. ISBN: 978-84-381-0369-2.

McCALLA, James. (2003). *Twentieth-Century Chamber Music*. New York: Routledge. Second edition. Routledge studies in musical generes. 264 pp. ISBN 0-203-57863-5.

MENDOZA, Emilio. (2012). *Emilio Mendoza*. [En línea]. [Consulta: 11 marzo 2013]. Disponible en: <http://prof.usb.ve/emendoza/emilioweb/home.html>. Página web oficial del compositor Emilio Mendoza.

MIRAVETE RODRÍGUEZ, Jaume. (2012). *Análisis de la obra para piano "Preludis de tardor" del compositor Javier Costa*. Dir. Tesis de Máster: Jorge Sastre Martínez. Universitat Politècnica de València. 79 pp.

MONTESINOS COMAS, Eduardo. (2004). *Análisis de la obra musical para piano de Vicente Asencio.* Dir. Tesis Doctoral: Dr. Luis Blanes Arqués. Valencia: Universitat Politècnica de València.

MORO VALLINA, Daniel. (2015). *El compositor Carmelo Bernaola (1929-2002). Contextualización y análisis de su obra en la vanguardia musical española*. Dir. Tesis Doctoral: Dr. Ángel Medina Álvarez. Oviedo: Universidad de Oviedo.

MOSTRA SONORA. (2013a). "Multaqa II (Christian Dierstein&Sisco Aparici)". [En línea]. *9ª Mostra Sonora*, Sueca del 8 al 12 de maig 2013 [Programación de concierto]. [Consulta: 5 junio 2013]. Disponible en: <http://9mostra.ensemblespaisonor.com/multaqa.html#>.

MOSTRA SONORA. (2013b). "Ensemble Espai Sonor". [En línea]. *9ª Mostra Sonora*, Sueca del 8 al 12 de maig 2013 [Programación de concierto]. [Consulta: 5 junio 2013]. Disponible en: <http://9mostra.ensemblespaisonor.com/ensembleespaisonor.html>.

MUVIM. (2017). *El compositor, HUI: A les portes del segle XXI.* [Programa de mano general]. [En línea]. Valencia: MuVIM, Diputació de València, Àrea de cultura. [Consulta: 11 marzo 2017]. Disponible en: <http://www.dival.es/es/sala-prensa/sites/default/files/sala-prensa/El%20compositor%20HUI_programa__MuVIM.pdf>.

NIETO LÓPEZ, Albert. (2010). *Francisco Llácer Plá. Su obra pianística: un piano sugerente*. Dirª. Tesis Doctoral: Dra. Anna Cazurra Baste. Valencia: Universitat Politècnica de València.

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 Fúries 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]. 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. *ensems, 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. *ensems, 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. *ensems, 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.

ORTELLS AGRAMUNT, Joaquín. (2015). *Análisis y catalogación de la obra de Carles Santos.* Dir. Tesis Doctoral: Dr. Antoni Ripollès Mansilla. Castellón: Universitat Jaume I de Castellón. Defendida el 27 de noviembre de 2015, y calificada *Cum Laude*.

PALAU DE LA MÚSICA I CONGRESSOS DE VALÈNCIA. (1991). *Orquestra de València. Odón Alonso. 8 de febrer de 1991, divendres. 20.15 hores.* [Programa de mano]. Valencia: Generalitat Valenciana. Notas al programa de Alfredo Brotons Muñoz.

PALAU DE LA MÚSICA I CONGRESSOS DE VALÈNCIA. (1992). *Orquesta de València. Coro de Valencia. Escolanía Ntra. Sra. de los Desamparados. Aldo Ceccato, director. 14 de febrero de 1992, viernes. 20.15 horas.* [Programa de mano]. Valencia: Generalitat Valenciana.

PALAU DE LA MÚSICA I CONGRESSOS DE VALÈNCIA. (1997). *Collegium Instrumentale. Francesc Cabrelles, director. 30 de enero de 1997, jueves 20.15 horas. Serie de Cámara (VIII).* [Programa de mano]. Valencia: Generalitat Valenciana.

PALAU DE LA MÚSICA I CONGRESSOS DE VALÈNCIA. (1998). *Ciclo de percusión (I). "Amores" Grup de percussió. José Vicente. Cor de Cambra Amalthea* . [Programa de mano]. Valencia: Generalitat Valenciana. Temporada 1997/1998, Sala Rodrigo, 12 de marzo.

PAPERS DE CULTURA. (1990). "La música contemporània a debat". *Papers de cultura*, Any III, Nº 24, Abril 90, Suplement de Papers d'Educació, p. 23-25.

PÉREZ, Mariano. (2000). *Diccionario de la música y los músicos III (P-Z).* Madrid: Ediciones Istmo. 400 pp. Tomo III. Colección Fundamentos nº 89. ISBN: 84-7090-138-9.

Radio Clásica: Revista mensual de programación. (2002a). Radio Nacional de España. Agosto 2002, vol. XV, nº 8. Madrid: Radio Nacional de España. D.L.: M-39.013-1987.

Radio Clásica: Revista mensual de programación. (2002b). Radio Nacional de España. Octubre 2002, vol. XV, nº 10. Madrid: Radio Nacional de España. D.L.: M-39.013-1987.

Radio Clásica: Revista mensual de programación. (2004a). Radio Nacional de España. Abril 2003, vol. XVII, nº 4. Madrid: Radio Nacional de España. D.L.: M-39.013-1987.

Radio Clásica: Revista mensual de programación. (2004b). Radio Nacional de España. Octubre 2003, vol. XVII, nº 10. Madrid: Radio Nacional de España. D.L.: M-39.013-1987.

Radio Clásica: Revista mensual de programación. (2005). Radio Nacional de España. Enero 2005, vol. XVIII, nº 1. Madrid: Radio Nacional de España. D.L.: M-39.013-1987.

RNE. (1985). *Miércoles Musicales de Radio Nacional. Música valenciana para flauta y piano.* [Programa de mano]. Valencia: Radio Nacional de España. 9 de octubre de 1985. Juana Guillem, flauta y Bartomeu Jaume, piano.

RAMOS, Ramón. (1990). *Oposición de Composición: Memoria 1990.* [Memoria]. Valencia: [s.e.] del fondo de archivo personal de Emilio Calandín. Presentada para la oposición a Catedrático de Composición en el Conservatorio Superior de Música "Oscar Esplá" de Alicante. Firmado en Valencia, 2 de julio de 1990. Documento parcial con las primeras 58 pp. de aproximadamente 100 pp.

RAMOS, Ramón. (1994). *Passacaglia* [Grabación sonora]. Unió Artística Musical de Vilamarxant, Julio Martínez García, director. [En línea]. Valencia: Fonoteca virtual del CIBM. [Base de datos]. Nº CD 9405-Pista 02. [Consulta: 26 julio 2016]. Disponible en: <http://fonoteca.cibm-valencia.com/detalles-cd.aspx?idInterpretacion=1265>.

RAMOS, Ramón. (1995a). *En un vasto dominio* [Grabación sonora]. Unió Artística Musical de Vilamarxant, Julio Martínez García, director. [En línea]. Valencia: Fonoteca virtual del CIBM. [Base de datos]. Nº CD 9501-Pista 02. [Consulta: 26 julio 2016]. Disponible en: <http://fonoteca.cibm-valencia.com/detalles-cd.aspx?idInterpretacion=1360>.

RAMOS, Ramón. (1995b). *Quasi niente* [Música impresa]: *Flauta.* Barcelona: Boileau. Dedicada a Isa Terwiesche. 3 pp.

RAMOS, Ramón. (1996). "Análisis de la obra de Esplá". INAEM. *Sociedad, Arte y Cultura en la obra de Óscar Esplá*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, p. 139-141. ISBN: 84-87583-13-X. Ponencias del Simposio "Oscar Esplá y la música de su tiempo", Alicante, mayo 1993.

RAMOS, Ramón. (2001). *Poculum Amoris* [Música impresa]: *para orquesta* [y coro]. Valencia: Institut Valencià de la Música; Piles. 30 pp.

RAMOS, Ramón. (2002). "Tres preludis". En: RUIZ DEL PUERTO, José Luis [Coordinador y editor]. *Preludios para el recuerdo.* [Música impresa]: *colección conmemorativa del 150 aniversario del nacimiento de Francisco Tárrega (1852-1909).* Valencia: Institut Valencià de la Música; Piles, p. 99-103.

RAMOS, Ramón. (2003). *Passacaglia* [Música impresa]: *for Symphonic Band.* Valencia: Piles. 36 pp.

RAMOS, Ramón. (2004a). "Aura". En: VARIOS AUTORES. *Quadern Ensems* [Música impresa]: *per a solistes.* Valencia: Institut Valencià de la Música; Piles, p. 83-85.

RAMOS, Ramón. (2004b). *Les Fúries i Final* [Música impresa]: *Veus i Orquestra.* Valencia: Institut Valencià de la Música; Piles. 28 pp.

RAMOS, Ramón. (2005a). *Remor de claredats* [Música impresa]: *Clarinete, Vibráfono y Piano.* Valencia: Institut Valencià de la Música; Piles. 15 pp. y 2 partichelas. Dedicada a Arturo Llácer.

RAMOS, Ramón. (2005b). *SGAEvarius* [Música impresa]: *Para Flauta, Oboe, Clarinete, Vibráfono y Violoncello.* Valencia: Piles. 10 pp. y 5 partichelas. ISBN: 979-0-3505-0169-2.

RONCERO, Vicente. (2011). "Història de la música valenciana". En: *MÚSICA! Falla Josep Antoni-Puríssima i Major 2011*. [En línea]. Valencia: Asociación Cultural Falla Josep Antoni, Puríssima i Major. p. 62-81. [Consulta: 13 diciembre 2016. Disponible en: <http://www.josepantoni.es/wp-content/uploads/llibret-2011.pdf>].

RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Rosa María [Ed.]. (2012). *11 compositores valencianos de hoy.* Valencia: Piles. 322 pp. ISBN: 978-84-96814-95-0.

RODRÍGUEZ MORATÓ, Arturo. (1996). *Los compositores en España. Un análisis sociológico.* Madrid: CIS.

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.

RUVIRA SÁNCHEZ DE LEÓN, Josep. (2006). "Ramos Villanueva, Vicente Ramón". En: CASARES RODICIO, Emilio [Director]; GARCÍA, Jorge [Coordinador]. *Diccionario de la música valenciana*. Vol. II. Madrid: Iberautor Promociones Culturales S.R.L., p. 332-333. ISBN: 84-8048-707-0.

RUVIRA SÁNCHEZ DE LEÓN, Josep. (2008). *Los espectáculos musicales de Carles Santos.* Dires. Tesis Doctoral: Dr. Vicent Jarque y Dra. María Teresa Beguiristain. Valencia: Universitat de València.

SACAU, Enrique. (2002). "El tirón de Tárrega". [En línea]. *Mundoclásico.com*, Críticas, Valencia, 07/10/2002. [Consulta: 2 marzo 2013]. Disponible en: <http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=0010484>.

SALVADOR, Carles. (2012). "Festival de Percusión". [En línea]. *Levante-EMV.com El mercantil valenciano*, Ocio, Agenda, Conciertos en Valencia, 18 de julio de 2012. [Consulta: 12 marzo 2013]. Disponible en: <http://ocio.levante-emv.com/agenda/valencia/conciertos/valencia/eve-727679-carles-salvador.html>.

SANZ BURGUETE, Enrique. (2017). *"Manuscrito encontrado en Zaragoza" (1997-2001) de José Evangelista y "Un parque" (2004-2005) de Luis de Pablo. Dos ejemplos de creación de una gramática lírica en la ópera de cámara contemporánea española*. Dires. Tesis Doctoral: Germán Gan Quesada y Gemma Pérez Zalduondo. Granada: Universidad de Granada.

SCHOENBERG, Arnold. (1997). *Armonía.* Madrid: Real Musical. 501 pp. Traducción de Ramón Barce. ISBN: 84-387-0054-3. Sexta edición.

SERENATES MUSICALS. (1994). *Serenates Musicals al claustre de la Universitat, 1994.* [Programa de mano]. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de cultura; Universitat de València. Tríptico. D.L.: V.2208-1994.

SERENATES MUSICALS. (1997). *Serenates Musicals, 1997, Dia 20 de juliol / 20.30 hores, La Nit de les Creacions.* [Programa de mano]. Valencia: Universitat de València; Generalitat Valenciana, Conselleria de cultura, educació i ciència. Díptico.

SERENATES MUSICALS. (2001a). *Serenates Musicals, 10 de Juliol, Grup Instrumental de València, Joan Cerveró, director.* [Programa de mano]. Valencia: Institut València de la Música; Generalitat Valenciana, Conselleria de cultura i educació. Tríptico.

SERENATES MUSICALS. (2001b). *Serenates Musicals, 12 de Juliol, Música i dansa contemporànies amb la col·laboració del centre coreogràfic de la Comunitat Valenciana.* [Programa de mano]. Valencia: Institut València de la Música; Generalitat Valenciana, Conselleria de cultura i educació. Tríptico.

SESTELO LONGUEIRA, Esther. (2005). *Antón García Abril: El camino singular de un humanista en la vanguardia, continuador de la cultura española de su tiempo.* Dir. Tesis Doctoral: Dr. Emilio Casares Rodicio. Madrid: Universidad Complutense.

SOCIETAT ARTÍSTICO-MUSICAL PICASSENT. (2001). *Societat Artístico-Musical Picassent, Banda Simfònica* [Grabación sonora]: *Andrés Valero-Castells director, 1998-1999.* Valencia: m.l. projectes i edicions nusicals. Doble CD. CD1-pista 3, Ramón Ramos, En un vast domini. D.L.: V498-2001.

Societat Artística Musical de Benifaió: História de la Societat Artística Musical de Benifaió. ([s.f.]). [En línea]. [Consulta: 7 agosto 2013]. Disponible en: <http://www.sambenifaio.es/sam/história/>.

SOKOLOV, Alexander S.. (2005). *Composición musical en el siglo XX: dialéctica de la creación.* Granada: Zöller & Lévy. 286 pp. Traducción de Irina Kryazheva. ISBN: 978-84-609-6195-6.

SOLÁ, Rosa. (2001). "Poculum amoris". [En línea]. *El País.com, Archivo, Hemeroteca*, edición C. Valenciana, sección Crítica, domingo 29 de abril de 2001. [Consulta: 9 junio 2013]. Disponible en: <http://elpais.com/diario/2001/04/29/cvalenciana/988571901_850215.html>.

STICHTING HUYGENS-FOKKER. ([s.f.]). "Voorbije Concerten Stichting Huygens-Fokker". [En línea]. *Stichting Huygens-Fokker, centrum voor microtonale muziek*, 27 november 1999. [Consulta: 16 junio 2013]. Disponible en: <http://www.huygens-fokker.org/activiteiten/concert-oud.html>.

THATCHER, Nathan. (2016). *Paco.* Nueva York: Mormon Artist Group. 266 pp. ISBN: 978-1523859092. Biografía del compositor Francisco Estévez Díaz.

TUR PALOMARES, Andrea. (2013). *Catalogació i anàlisi del repertori per a violí de compositors valencians (1950 i 1985).* [Tesis Fin de Máster]. Director: D. Vicent Llimerà. Universitat Politècnica de València. Valencia: [s.e.] del fondo de archivo personal de Andrea Tur Palomares. 129 pp..

TV DIGITAL ONTINYENT. (2013). "Ad Libitum ofrecerá un concierto en Montaverner". [En línea]. *TVdigital Ontinyent*, Cultura, Destacado, Música i Dansa, 22 mayo, 2013. [Consulta: 9 junio 2013]. Disponible en: <http://tvdigitalontinyent.com/cultura/ad-libitum-ofrecera-un-concierto-en-montaverner/>.

UJI, Servei de Comunicació i Publicacions. (2015). "El profesor y musicólogo Joaquín Ortells defiende en la UJI una tesis sobre la obra del compositor Carles Santos". [En línea]. *Universitat Jaume I*, Servei de Comunicació i Publicacions, 16 diciembre 2015. [Consulta: 18 diciembre 2015]. Disponible en: <http://ujiapps.uji.es/com/noticies/2015/12/2q/tesis-santos/?urlRedirect=http://ujiapps.uji.es/com/noticies/2015/12/2q/tesis-santos/&url=/com/noticies/2015/12/2q/tesis-santos/>.

VALDÉS HUERTA, Ignacio José. (2006). *Joaquim Homs y su obra (1906-2003).* Dir[a]. Tesis Doctoral: Dra. Marta Cureses de la Vega. Oviedo: Universidad de Oviedo.

VALERO-CASTELLS, Andrés. (2008). *Dodi* [Música impresa]: *Violín, violoncello y piano.* Valencia: Rivera Editores. 40 pp.. Colección Conservatorio Superior de Música de Valencia Joaquín Rodrigo Composiciones. ISMN: 979-0-69215-005-3.

VICENTE, José. (1994). *José Vicente* [Grabación sonora]: *Percusión fin de siglo.* Veenendaal: Willibrodr Classics. WCCD 60653195-2. CD-pista 5, Ramón Ramos, El Tumbao. Incluye desplegable de notas con textos de Niels le Large, Marianne Beyer y José Vicente.

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

ZUCKMANTEL, Diethelm. (1982a). "Beifall und Murren". *Rheinische Post*, nº 276, lunes 29 de noviembre de 1982, [s.p.].

ZUCKMANTEL, Diethelm. (1982b). "Mit Tellern und Tassen". *Rheinische Post*, nº 242, lunes 18 de octubre de 1982, [s.p.].

ANEXOS

A.1.	PERSONAS CONTACTADAS, CONSULTADAS Y/O ENTREVISTADAS - RELACIÓN IDENTIFICATIVA.

(Por orden alfabético del apellido)

Álvarez-Argudo, Miguel: (http://www.malvarez.com/) Panista, Profesor en el Conservatorio Superior de Música de Valencia. Doctor en Música por la Universidad de Valencia. Residente en Valencia. Se mantuvo contacto por mail y personal. Aportó información y partitura.

Antequera Antequera, Mª Carmen: Violinista del *Grup instrumental*, y profesora. Residente en Valencia. Se mantuvo contacto a través de mail y personal. Compartimos información sobre obras de Ramón Ramos y aportó partitura.

Bosch Lozano, Mª Cinta: Exmujer y madre de los hijos de Ramón Ramos. Se mantuvo contacto a través de mail y personal. Residente en Alginet, Valencia. Aportó información mediante entrevista formal, material fotográfico, documental y el acceso a las partituras del fondo de archivo personal de Ramón Ramos. Su colaboración, en su condición de mujer del autor, ha sido especialmente relevante e importante para la Tesis.

Calandín Hernández, Emilio: (http://www.emiliocalandin.com/) Compositor y docente valenciano. Residente en Valencia. Compañero docente en el *Conservatorio Superior de Música de Valencia*, y amigo de Ramón Ramos. Se mantuvo contacto personal. Aportó información, material documental y partituras.

Cerveró Beta, Joan: Director artístico del festival ENSEMS hasta 2014, y director musical del *Grup instrumental*, además de compositor y amigo de Ramón Ramos. Residente en Valencia. Se mantuvo contacto mediante entrevista personal y a través de mail. Aportó información mediante entrevista formal, material documental y partituras. Fue el director de mi Trabajo Fin de Máster (OLTRA, 2013d), que supone la base de la presente Tesis Doctoral.

Cloux, Christine: (http://www.christineclouxdanza.com/) Bailarina, coreógrafa y profesora especialista en el Conservatorio Superior de Danza de Valencia. Residente en Valencia. Se mantuvo contacto, junto a Leonardo Santos Suárez, a través de mail. Aportó información mediante entrevista formal.

Cruz de Castro, Carlos: (http://www.carloscruzdecastro.com/) Compositor. Fue desde 1972 al 2006 Programador de Radio Nacional de España, siendo Jefe de producción de *Radio Clásica*. *Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes* 2010 concedido por el Ministerio de Cultura de España. Residente en España y México. Formación en composición también en el *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf hasta 1973, y amistad con Ramón Ramos surgida en Düsseldorf entre 1972 y 1973. Se mantuvo contactó a través de mail. Aportó información mediante entrevista formal.

Cuadrado Sáez, Vicente: Guitarrista. Residente en Valencia. Estrenó en España las obras ***Declinaciones*** (1973) [*H.O.* nº 01] y ***Le papillon d'Isolde*** (1996) [*H.O.* nº 64]. Se mantuvo contacto a través de mail y telefónico. Aportó información y partitura.

Enguídanos López, José: Violinista en la Orquesta y Coro Nacionales de España. Residente en Madrid. Se mantuvo contactó a través de Facebook. Aportó material fotográfico.

Estévez Díaz, Francisco: Compositor y profesor de música en el *IES El Escorial* (Madrid), actualmente jubilado. Residente en España. Formación en composición también en el *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf, y amistad con Ramón Ramos surgida en Düsseldorf entre 1972 y 1983. Se mantuvo contactó a través de mail. Aportó información mediante entrevista formal.

Fayos Jordán, José Miguel: (http://josemiguel.fayos.org/) Alumno de Ramón Ramos en el *Conservatorio Superior de Música de Valencia* del 2001 al

2006. Residente en Chella, Valencia. Se mantuvo contacto a través de facebook. Aportó información.

Ferrer Llueca, Robert: (http://www.robertferrer.com/) Director e investigador. Residente en Valencia. Se mantuvo contacto a través de mail. Aportó información y partichelas.

Fontcuberta Llavata, Carlos: Doctor en música, compositor. Alumno de Ramón Ramos en el *Conservatorio Superior de Música de Valencia* del 2001 al 2006. Residente en Valencia. Se mantuvo contacto personal y por mail. Aportó información y partituras originales.

Galiana Gallach, Josep Lluís: (http://www.josepllluisgaliana.com/) Saxofonista, compositor improvisador, crítico y articulista musical, y coordinador del Club Diario Levante hasta su cierre en 2013. Residente en Valencia. Compañero de Ramón Ramos. Se mantuvo contacto a través de mail. Aportó información y material documental.

García García, Jorge: Jefe del departamento de Documentación en la subdirección de Música de CulturArts Generalitat Valenciana. Residente en Valencia. Se mantuvo contacto a través de mail. Aportó información.

Gelós Ten, Vicente: Flautista y miembro fundador del *Grup de Cambra Illana*. Residente en Valencia. Se mantuvo contacto a través de Facebook. Aportó información.

Gutland, Monika: Doctora en medicina. Residente en Suiza. Amiga y pareja sentimental de Ramón Ramos durante un periodo de su estancia en Alemania, durante su etapa de formación en Düsseldorf. Se mantuvo contacto a través de mail. Aportó información mediante entrevista formal.

Herrero Rodes, Sixto Manuel: Doctor en música, compositor, saxofonista, director y docente en el *Conservatorio Superior de Música de Murcia*. Residente en Alicante. Fue alumno de Ramón Ramos en el *Conservatorio Superior de Música "Oscar Esplá" de Alicante*. **Director**

de la presente Tesis Doctoral. Se mantuvo contacto mediante entrevista personal y a través de mail. Aportó información.

Jaume, Bartomeu: Pianista del *Grup Instrumental de Valencia* durante una temporada, con el cual interpretó algunas de las obras de Ramón Ramos. Residente en Valencia. Amigo de Ramón Ramos. Codedicatario de la obra ***Après moi…*** (1985). Se mantuvo contacto mediante entrevista personal y a través de mail. Aportó información mediante entrevista formal, material videográfico, fotográfico, documental y partituras.

Jiménez Payá, Gregorio:

(http://www.musicaelectroacustica.com/amee/webs_personales/gregorio-jimenez/) Compositor y docente valenciano. Compañero docente en el *Conservatorio Superior de Música de Alicante* y en el *Conservatorio Superior de Música de Valencia*, y amigo de Ramón Ramos. Residente en Valencia. Se mantuvo contacto personal y a través de facebook. Aportó información, material fotográfico y documental.

Llàcer, Arturo: Clarinetista. Productor del concierto-espectáculo *"Caràcter Mediterrani"* en el que participó Ramón Ramos. Residente en Valencia. Se mantuvo contacto personal y a través de mail. Aportó información y material documental.

López Velasco, Vicente: Tubista. Residente en Carlet (Valencia). Encargó y estrenó la obra ***Tuba Verum Corpus*** (2003) [*H.O.* nº 81]. Se mantuvo contacto a través de mail y personalmente. Aportó información y la partitura de la obra encargada a Ramón Ramos.

Lozano Lerma, Josep: Escritor de Alginet, conocido de Ramón Ramos y su familia, y sobre quien ha escrito un artículo conmemorativo publicado en la revista *Aljannat*, núm. *V*: Lozano Lerma, Josep (2014: 111-136), en el que se colaboró activamente aportando datos biográficos y cataloguísticos. Residente en Alginet, Valencia. Se mantuvo contacto mediante mail y personal. Aportó información y material documental.

Lozano López, Alfonso: (http://www.alfonsolozano.com/) Saxofonista, profesor y coordinador de proyectos artístico-pedagógicos en el conservatorio municipal de Bègles (Francia). Actualmente reside en Burdeos (Francia). Nacido en Alginet, conocido de Ramón Ramos y su familia. Coincidió con Ramón Ramos en su etapa alicantina. Se mantuvo contacto mediante mail. Aportó información mediante entrevista formal, y material documental.

Lozano Pastor, Victoria: Cuñada de Ramón Ramos y esposa de Rafael Ramos Villanueva. Residente en Alginet, Valencia. Se mantuvo contacto mediante entrevista personal. Habló en representación de su esposo, por cuestiones de salud. Aportó información mediante entrevista formal, material fotográfico y documental.

Marcano Adrianza, Alfredo: Compositor. Residente en Venezuela. Fue compañero de estudios de Ramón Ramos en el *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf desde mediados de los '70 hasta 1981. Se mantuvo contactó a través de mail. Aportó información mediante entrevista formal y material fotográfico.

Martí Aguilar, María: Violonchelista en la Orquesta de Valencia. Residente en Valencia. Compañera de violonchelo de Ramón Ramos en el Conservatorio "San Esteban" de Valencia. Se mantuvo contactó a través de Facebook. Aportó información mediante conversaciones puntuales, material documental y material fotográfico.

Mendoza Guardia, Emilio: (http://www.ozonojazz.com/emilio/) Compositor. Residente en Venezuela. Fue compañero de estudios de Ramón Ramos en el *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf desde mediados de los '70 hasta 1981. Se mantuvo contactó a través de mail. Aportó información mediante entrevista formal y material fotográfico.

Monfort, Enrique: Archivero de la *Orquesta de Valencia*. Residente en Valencia. Se mantuvo contactó a través de mail y personal. Aportó información catalográfica mediante documento del registro de programas de mano del

Palau de la Música de València en 2013 [ver *ANEXO A.6.2.1.*]. Aportó copias de las partituras halladas en el fondo de archivo de la *Orquesta de Valencia*.

Pérez Ripoll, Josep Vicent: (http://josepvicent.com/?lang=es) Percusionista y director. Residente en Mallorca. Amigo de Ramón Ramos e impulsor de algunas de sus composiciones y sus estrenos a partir de los '90. Se mantuvo contacto a través de facebook y mediante entrevista telefónica. Aportó información mediante entrevista formal.

Ramos Bosch, Carlos: Hijo mayor de Ramón Ramos. Portavoz y contacto principal de la familia Ramos Bosch, y representante sobre los derechos legalmente heredados de la obra de su padre. Residente en Alginet, Valencia. Se mantuvo contacto personal y a través de mail. Aportó información mediante entrevista formal, material fotográfico, documental y el acceso a las partituras del fondo de archivo personal de Ramón Ramos. Su colaboración, en su condición de hijo del autor, ha sido especialmente relevante e importante para la Tesis.

Ramos Villanueva, Rafael: Hermano mayor de Ramón Ramos. Residente en Alginet, Valencia. Por cuestiones de salud habló en su representación su esposa Victoria Lozano Pastor.

Redondo Márquez, José María: Violonchelista y docente. Residente en Sevilla. Amistad con Ramón Ramos surgida en Düsseldorf entre 1972 y 1974. Estudió violonchelo en el *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf. Se mantuvo contactó a través de mail y posteriormente se pudo mantener una entrevista personal en Valencia (13-7-2016). Aportó información mediante entrevistas formales.

Rugeles Asuaje, Alfredo:

(http://www.musica.coord.usb.ve/svmc/compos/rugeles/index.html)

Compositor y Director de Orquesta. Director artístico del Festival Latinoamericano de Música, de la FESNOJIV Fundación del Estado para el Sistema Nacional de las Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela

/ Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, y de la OSMC Orquesta Sinfónica Municipal de Caracas. Residente en Venezuela. Fue compañero de estudios de Ramón Ramos en el *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf desde 1976 hasta 1981. Se mantuvo contactó a través de mail. Aportó información mediante entrevista formal y material fotográfico.

Santos Suárez, Leonardo: Bailarín, coreógrafo y profesor de danza. Centro Teatral y Coreográfico. Coordinación del festival *Dansa València*. Producción ejecutiva del Ballet de la Generalitat. Residente en Valencia. Se mantuvo contacto, junto a Christine Cloux, a través de mail. Aportó información mediante entrevista formal.

Sanz-Burguete, Enrique: (http://sanzburguete.com/) Compositor valenciano y catedrático de Música Contemporánea y Composición. Fue compañero docente en el *Conservatorio Superior de Música de Valencia* y amigo de Ramón Ramos. Residente en Valencia. Se mantuvo contacto a través de mail. Aportó información.

Sapiña, Javier: Contrabajista en la *Orquesta de Valencia* y contacto del *Collegium Instrumentale*. Residente en Valencia. Se mantuvo contactó a través de mail. Aportó información catalográfica mediante documento del registro de programas de mano del *Palau de la Música de València* en 2016 [ver *ANEXO A.6.2.2.*].

Sebastiá López, Salvador: Director. Residente en Castellón. Fue alumno de Ramón Ramos en el *Conservatorio Superior de Música de Valencia*. Se mantuvo contacto a través de facebook. Aportó información.

Simó Martín, Jordi: Percusionista. Residente en Alginet (Valencia), vecino y conocido de Ramón Ramos. Organizó el "Homenatge al compositor Ramón Ramos" que le rindió Alginet, su pueblo natal, el 1 de junio de 2014. Se mantuvo contacto personal y a través de mail y telefónico. Aportó información y partitura.

Terwiesche, Isa: Flautista y profesora experta en foniatría y respiración para músicos instrumentistas y cantantes. Residente en Munich (Alemania). Mantuvo con Ramón Ramos en Düsseldorf una estrecha y especial relación de estima mutua. Dedicataria de la obra ***Quasi niente*** (1983) [*H.O.* nº 30]. Se mantuvo contacto a través de mail y de facebook. Aportó información y material fotográfico.

Valero-Castells, Andrés: (http://www.andresvalero.com/) Compositor y director valenciano. Catedrático de Composición en comisión de servicios en el *Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia*. Fue alumno, compañero docente en el Conservatorio de Valencia y amigo de Ramón Ramos. Residente en Valencia. Se mantuvo contacto mediante entrevista personal y a través de mail. Aportó información mediante entrevista formal, material documental y partituras.

Villa-Rojo, Jesús: (http://www.villa-rojo.com/index.php/es/) Compositor y clarinetista. Director musical del *Laboratorio de Investigación Musical* (LIM). Colega de Ramón Ramos en la época de los '70 y '80, impulsó por entonces el estreno de alguna de sus obras. Residente en Madrid. Se mantuvo contacto a través de mail. Aportó información mediante entrevista formal.

Waldschütz, Eva: Doctora en medicina. Residente en Alemania. Amiga de Ramón Ramos durante su etapa de formación en Düsseldorf. Se mantuvo contacto a través de mail y por correo ordinario. Aportó información mediante entrevista formal y material fotográfico.

A.2.	CRONOLOGÍA BÁSICA DE EVENTOS BIOGRÁFICOS.

Inicios (1954-1971):

- Nace el día 5 de junio de 1954 en Alginet (Valencia).
  Madre: Amalia Villanueva García
  Padre: Rafael Ramos Almenar
- Empieza sus estudios en la *Sociedad Artística Musical Alginetense*.
- Continuó sus estudios de piano y violonchelo en el *Conservatorio de Música "San Esteban" de Valencia*.

-1971:

- 13 de agosto: Fallece el padre de Ramón, Rafael Ramos Almenar.

Düsseldorf (Alemania) (1972-1983):

-Subetapa **1. Primeras influencias** (1972-1975):

-1972:

- Alrededor de marzo se traslada a Düsseldorf (Alemania).
- Allí entra en contacto con los españoles, el violonchelista José María Redondo, y los compositores Carlos Cruz de Castro y Francisco Estévez, con quienes comparte numerosas actividades musicales y de quienes recibe las primeras influencias dirigidas hacia la música contemporánea.

-1973-1974:

- 14 al 20 de mayo: Asiste al *Internacionalni Festival Suvremene Muzike* [Festival Internacional de Música Contemporánea] de la VII Bienal de Zagreb (Croacia).
- Primeras obras: ***Declinaciones*** (1973) [*H.O.* nº 01] y ***De las comunicaciones C.B.*** (1974) [*H.O.* nº 02].
- Profesor y coordinador en el *Moerser Musikschule* [Conservatorio de Moers (Alemania)]; Profesor de armonía analítica en la Escuela Estatal de Música de Renania del Norte.

-1975 / hasta septiembre:

- Miembro violonchelista del grupo de cámara *"Música"*, dedicado a la interpretación de la nueva música contemporánea. Diversos conciertos con el grupo.
- Estreno absoluto de sus primeras obras: 5 de abril de 1975, ***De las comunicaciones C.B.*** (1974) [H.O. nº 02], grupo *"Música"*.

-Subetapa **2. *Robert-Schumann-Institut*** (1975-1983):

-A partir de octubre / 1975:

- Accede en el *Robert-Schumann-Institut* a los estudios oficiales de Composición y "Live-Elektronik" con el profesor Günther Becker.

-1977:

- Forma parte del *Günther Becker's Ensemble für Neue Musik*, dirigido por el profesor Günther Becker.

-1978:

- 18 al 23 de marzo: Asiste a la *32º Hauptarbeitstagung* del *Institut für Neue Musik und Musikerziehung* en Darmstadt (Alemania).
- Finales de abril: Asiste a las *Wittener Tage für neue Kammermusik*, Jornadas de Música Contemporánea de Cámara de Witten (Alemania). Trabaja con Mauricio Kagel, György Kurtág y György Ligeti.
- Agosto: Asiste becado al *29º Internationalen Ferienkurse für Neue Musik* de Darmstadt (Alemania). Su obra ***Declinaciones*** (1973) [*H.O.* nº 01] es seleccionada en representación de la clase de composición del *Robert-Schumann-Institut*. Clases magistrales y conferencias de: Gerard Grisey, Hans-Peter Haller, Helmut Lachenmann y Wolfgang Rihm, entre otros.
- 13 de diciembre: Estreno absoluto en el *Musée d'Art Moderne de la Ville* de París de la obra ***Procés d'una serie*** (1977) [*H.O.* nº 09].

-1979:

- 6 al 11 de abril: Asiste a la *33º Hauptarbeitstagung* del *Institut für Neue Musik und Musikerziehung*.

- Finales de abril - principios de mayo: Asiste a las Jornadas de Música Contemporánea de Cámara de Witten (*Wittener Tage für neue Kammermusik*).
- Compone ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 16] y ***Pentáfono*** (1979) [*H.O.* nº 18].
- Estreno de ***Pentáfono*** (1979) [*H.O.* nº 18] en la iglesia *Neanderkirche* de Düsseldorf, en el ciclo de conciertos de música contemporánea *"Drei mal neu"*.

-1980:

- Agosto: Asiste becado al *30º Internationalen Ferienkurs für Neue Musik* de Darmstadt. Clases magistrales y conferencias con Wolfgang Rhim, Salvatore Sciarrino, Tristan Murail, Gerard Grisey, Hans-Peter Haller y Brian Ferneyhough, entre otros.
- 17 y 19 de octubre: Asiste becado al *Donaueschinger Musiktage* [Festival de Música de Donaueschingen]. Clases magistrales y conferencias con Hans-Peter Haller, entre otros. Encuentro con el compositor español Cristóbal Halffter.
- 2 de noviembre: Estreno de ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 16] en la iglesia *Neanderkirche* de Düsseldorf, en el ciclo de conciertos de música contemporánea *"Drei mal neu"*.

-1982:

- 7 de noviembre: comienza a componer ***Y en el centro (había algo) como cuatro seres*** (1983) [*H.O.* nº 29], trabajo fin de carrera en el *Robert-Schumann-Institut*.

-1983 / hasta el mes de marzo:

- 16 de febrero: Finalización de ***Y en el centro (había algo) como cuatro seres*** (1983) [*H.O.* nº 29].
- Trabajo analítico-musical sobre la obra *Elegías a la muerte de tres poetas españoles* (1975) de Cristóbal Halffter. Obtuvo una Mención Honorífica.

- Superación de los exámenes y obtención del *Diplom der Kunstlerische Absclussprüfung im Kauptfach Komposition* [Diploma de Auditoría Artística con Especialización en Composición].
- Abril: Regreso a Alginet (Valencia).

Retorno (1983-1989):

-A partir de abril / 1983:

- De 1983 a 1985 profesor en el *Deutsche Schule* [Colegio Alemán] de Valencia
- Entra en contacto con los núcleos musicales contemporáneos valencianos: *Juventudes Musicales de Valencia* y *Asociación Valenciana de Música Contemporánea*.
- Entre finales de 1983 e inicios de 1984: fundación del grupo de música contemporánea *Ensems de Cambra de València*, como compositor y violonchelista.

-1984:

- Debut del *Ensems de Cambra de València*, como compositor y violonchelista en el *VI ENSEMS Festival Internacional de Música Contemporánea de Valencia*.
- Convalidación en España del Título de "Diploma de examen final artístico en la asignatura principal de Composición" expedido en la *Staatliche Hochschule Fur Musik Rheinland Robert Schumann Institut Düsseldorf*, por el título equivalente de "Profesor Superior de Armonía, Contrapunto, Composición e Instrumentación".

-1985:

- Curso 1985/86 y 1986/87: Profesor interino de Formas Musicales en el *Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia*.
- 26 de octubre: Matrimonio con María de la Cinta Bosch Lozano.

-1986:

- 27 de febrero: Estreno de ***Y en el centro (había algo) como cuatro seres*** (1983) [*H.O.* nº 29], compuesta como obra del examen final de carrera en el *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf.
- 26 de noviembre: Estreno de ***Ricercare*** (1986) [*H.O.* nº 43] por el *Grup Contemporani de València* dirigido por Manuel Galduf, en el marco de la *III Semana de Música Valenciana*.

-1987:

- 17 de enero: Nace su primer hijo, Carlos.
- Director de la Banda de Música de la *Societat Artística Musical de Benifaió* (Valencia).
- Curso 1987/88 hasta el principio del curso 1997/98: Profesor interino de Formas Musicales y Armonía en el *Conservatorio Superior de Música "Oscar Esplà" de Alicante*.
- Traslado con su familia a Aspe (Alicante).

-1988:

- Entre los cursos 1987/88 y 1991/92 es director de la Banda de Música del *Ateneo Musical "Maestro Gilabert"* de Aspe (Alicante).
- 4 de mayo: Interpretación de ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 16] por el prestigioso *Arditti Strig Quartet*.

-1989:

- ***Das aufwachen des Gregor Samsa*** (1989) [*H.O.* nº 51], encargo del CDMC Centro para la Difusión de la Música Contemporánea del Ministerio de Cultura, y estreno por el *Grup Contemporani de València* dirigido por Manuel Galduf en el *V Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante,* el 22 de septiembre.

Madurez y consagración: 1. Alicante (1990-1997):

-1990:

- Obtención mediante concurso oposición de la Cátedra de Composición, Instrumentación y Formas Musicales en el *Conservatorio Superior de Música "Oscar Esplà" de Alicante*.
- Grabación y publicación de su cuarteto de cuerda ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 16] por el *Arditti Strig Quartet*.
- Nacimiento del hijo mediano, Ramón.

-1991:

- Composición y estreno de su primera obra para Banda Sinfónica, ***Passacaglia*** (1991) [*H.O.* nº 53].
- Composición de ***Concierto para violoncello y orquesta*** (1991) [*H.O.* nº 54], obra cumbre de la producción ramosiana, y estreno el 8 de octubre por la *Orquesta Municipal de València*, con la violonchelista María Mircheva, y bajo la dirección de Manuel Galduf, en la sala Iturbi del *Palau de la Música de València*, en el marco del *Concierto Extraordinario del "Dia de la Comunitat Valenciana"*.
- Nacimiento de su hijo pequeño, Francisco.
- Traslado de la familia a Alginet. Ramón reside en Alicante los días de clase.

-1992:

- Finaliza su andadura como director al frente de la Banda de Música del *Ateneo Musical "Maestro Gilabert" de Aspe*.

-1993:

- Director durante este año de la *Banda Santa Cecilia de Elda* (Alicante).
- 21 de abril: Fallece su madre Amalia Villanueva García.
- Composición y estreno de ***El Tumbao*** (1993) [*H.O.* nº 59], dedicada al percusionista Josep Vicent.
- Mayo: Ponencia *"Análisis de la obra de Esplá"* en el Simposio "*Oscar Esplá y la música de su tiempo"*, en Alicante.

- Durante el curso 1993/94 comparte chalet en Alicante con Gregorio Jiménez.

-1994:

- 28 de enero: Interpretación de ***Das aufwachen des Gregor Samsa*** (1989) [*H.O.* nº 51] en Moscú (Rusia).
- Grabación de ***El Tumbao*** (1993) [*H.O.* nº 59] en el CD *"José Vicente: Percusión fin de siglo"* por Josep Vicent.
- Finalizado el curso 1993/94 Ramón Ramos regresa a Valencia para instalarse con su familia en su casa de Alginet.

-1995:

- Composición y estreno de ***En un vasto dominio*** (1995) [*H.O.* nº 62] en el *Certamen Internacional de Bandas de Música Ciudad de Valencia*.
- Grabación y publicación de ***Passacaglia*** (1991) [*H.O.* nº 53] en el CD *"Retrobem la nostra música"* volumen 13; y de ***Ricercare*** (1986) [*H.O.* nº 43] en el CD *"Compositores Valencianos 1"*.
- Edición y publicación de una de sus partituras, ***Quasi niente*** (1993) [*H.O.* nº 30], por la editorial Boileau.

-1996:

- Grabación de su obra ***Touché*** (1994) [*H.O.* nº 60] por Miguel Álvarez-Argudo, en el CD *"Piano: M"*, volumen 5 de la *Fundació Música Contemporània*.

-1997:

- Composición de su obra ***Tétrade*** (1997) [*H.O.* nº 67], impulsada por Josep Vicent, y estrenada el 19 de julio por el *Ensemble Nits de la Mediterrània* y el grupo *Percussions d'Amsterdam*, en el marco del *II Festival Nits de la Mediterrània* en Altea (Alicante)..

Madurez y consagración: 2. Valencia (1998-2007):

-1998:

- En febrero, traslado al *Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia*, ocupando la Cátedra de Composición.
- Grabación de ***En un vasto dominio*** (1995) [*H.O.* nº 62] por la Banda sinfónica de la *Societat Artístico-Musical de Picassent* dirigida por Andrés Valero-Castells.

-1999:

- 26 de mayo: Estreno de ***Mana*** (1997) [*H.O.* nº 68] en Burdeos (Francia).
- Composición y estreno de ***Poculum amoris*** [grupo] (1999) [*H.O.* nº 72] por el *The Interval Chamber* en Ámsterdam (Países Bajos), el 27 de noviembre.

-2000:

- 17 de enero: Pronuncia, sobre su obra, una conferencia-concierto *"Del manual serial al tratado de la expresión estructural"*[412] en el Club Diario Levante de Valencia.

-2001:

- Composición y estreno (27 de abril) de ***Poculum amoris*** [sinfónica] ([2001]) [*H.O.* nº 75] por la *Orquesta de Valencia* y el *Coro de la Generalitat Valenciana*, dirigidos por Joan Cerveró en el *Palau de la Música de València*. Otra obra cumbre de la producción ramosiana.
- 14 de septiembre: Concierto dedicado a Ramón Ramos en la *I Bienal de las Artes en Valencia "Líneas de fuga" (Poéticas de la perplejidad)*, donde se estrena (14 de septiembre) ***Codex Aureum*** (2001) [*H.O.* nº 76] por el *Grup Instrumental de València* en el Jardín Botánico de Valencia.

[412] Dicha conferencia, y el acto que la enmarcó, se puede encontrar íntegramente transcrita de modo literal en el *ANEXO A.8. Ramón Ramos: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Conferencia, 17/01/2000* de la presente Tesis Doctoral, gracias a la grabación en directo del evento que me fue muy amablemente facilitada por el compositor, compañero y amigo de Ramón Ramos, Gregorio Jiménez.

-2002:

- Encargos del *Institut Valencià de la Música*. ***Melencolia I*** (2002) [*H.O.* nº 78] y ***Tres preludis*** (2002) [*H.O.* nº 77].
- 14 de mayo: Interpretación de ***Tétrade*** (1997) [*H.O.* nº 67] por el *Grup Instrumental de València*, dirigido por Joan Cerveró en la Sala de Cámara del *Auditorio Nacional de Música* de Madrid, en el marco de los conciertos de *Música para el Tercer Milenio*.

-2003:

- Principio de temporada 2003/04: Director durante unos pocos meses de la Banda de música de la *Sociedad Artística Musical Alginetense*, su pueblo natal.

-2004:

- Homenajes por su 50 cumpleaños: 25 de febrero en Valencia, *"Ramón Ramos: 50 años en 50'"*; 30 de septiembre en Alicante, *"En torno a Ramón Ramos"* en el *XX Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante*.
- Composición y estreno (23 de julio) de otra obra ambiciosa, ***Les Fúries i Final*** ([2004]) [*H.O.* nº 83] en el *XXVIII Festival Castell de Peralada* (Girona).
- 22 de julio: Separación del matrimonio Ramos Bosch.

-2005:

- Composición, estreno (16 de abril), publicación de la partitura y grabación de ***Remor de claredats*** (2005) [*H.O.* nº 85].
- Hacen aparición los primeros síntomas de la enfermedad de Alzheimer, aunque no son achacados a esta, sino a su situación anímica.
- 15 de mayo: Estreno de ***Orgelmasse*** (2005) [*H.O.* nº 84] por el organista Juan de la Rubia en la Iglesia de la Compañía de Jesús, en Valencia.
- Se traslada a vivir solo a Sumacàrcer.

-2006:

- Ramón Ramos aparece como una de las figuras centrales de la edición XXVIII de ENSEMS.
- 17 de mayo: Mesa redonda sobre "*El estado actual y nuevas perspectivas en la enseñanza de la Composición"* en *XVIII Encuentros sobre Composición Musical*.

-2007:

- Se traslada a vivir a un piso alquilado en Alginet, su pueblo natal.
- Con el agravamiento de la enfermedad es trasladado a la casa de su hermano Rafael y esposa, su casa natal en Alginet.
- Último año en activo de Ramón Ramos en el *Conservatorio Superior de Música de Valencia*.

Retiro y despedida (2008-2012):

-2008:

- Baja temporal en el Conservatorio, no pudiendo ya finalizar el curso académico 2007-2008.

-2009:

- 19 de diciembre: Asiste a, quizás, su último concierto, mostrando ya evidentes síntomas de la enfermedad de Alzheimer.

-2010-2011:

- 30 de marzo de 2010: Baja definitiva y jubilación por incapacidad permanente en el *Conservatorio Superior de Música de Valencia*, según dictamen del EVI (Equipo de Valoración de Incapacidad).
- Trasladado a su casa familiar junto a sus hijos y su ex mujer (abril de 2010), donde pasa alrededor de los dos últimos años de su vida.

-2012:

- Vicente Ramón Ramos Villanueva fallece el 14 de marzo a la edad de 57 años.

- Se le rindieron emotivos homenajes:

  -2 de junio: En el *XXXIV Festival Internacional de Música Contemporánea de Valencia ENSEMS*.

  -5 de junio: en el *Club Diario Levante,* con la presencia de sus tres hijos Carlos, Ramón y Francisco, y personalidades destacadísimas del panorama musical valenciano actual.

  -24 de noviembre: en el *Ateneo Musical "Maestro Gilabert" de Aspe*, con la presencia de su hijo mayor Carlos y la interpretación de ***Passacaglia*** (1991) [*H.O.* nº 53] por la Banda de Aspe.

-2013:

-29 de mayo: En el XXXV ENSEMS, con la interpretación de ***Llanto por una ausencia*** (1980) [*H.O.* nº 20] y ***El Exterminador*** [percusión] (1983) [*H.O.* nº 31]. Y se publica un emotivo escrito conmemorativo de Héctor Oltra García titulado *Ramón Ramos, en el recuerdo*.

-2014:

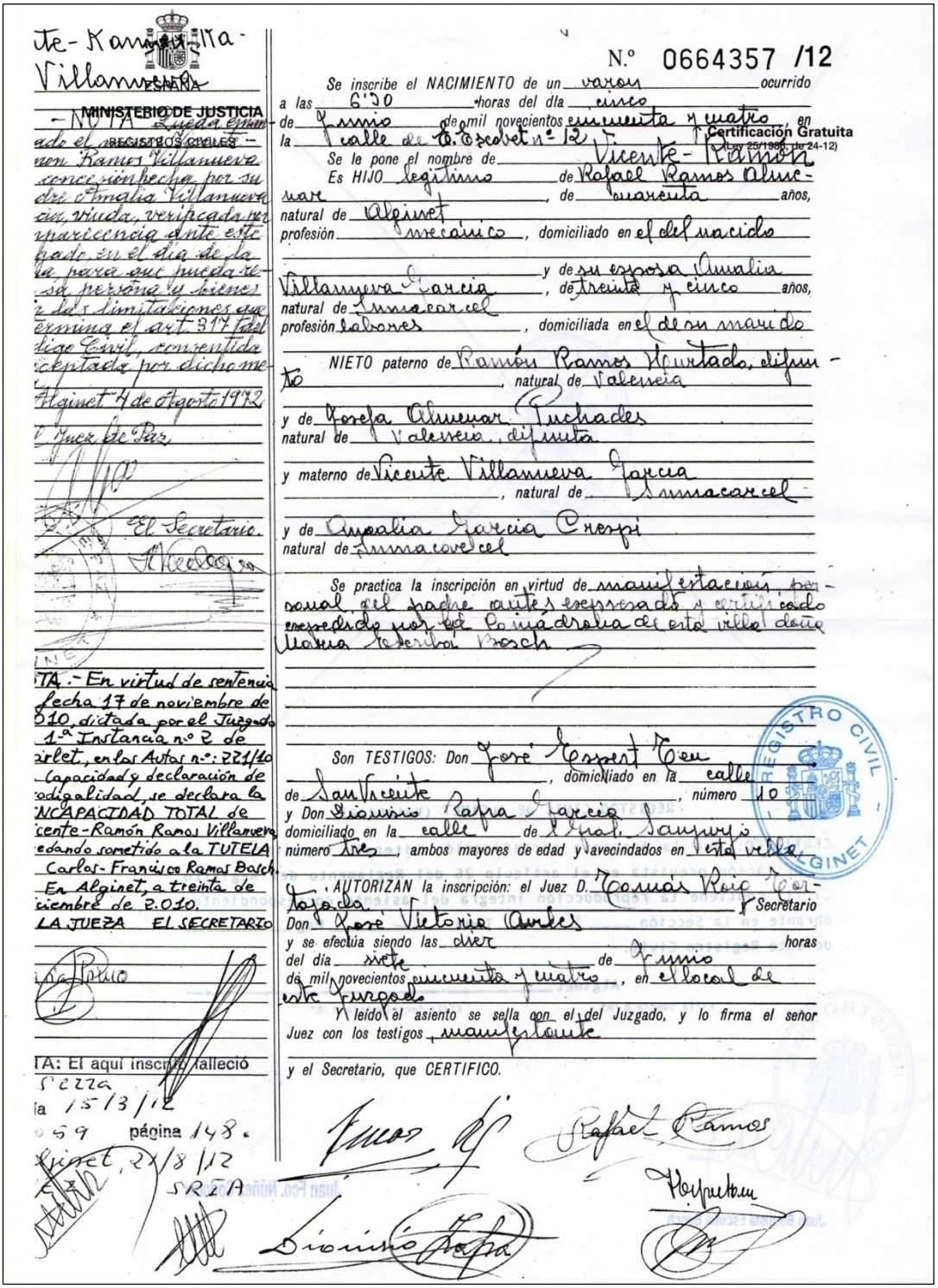
-17 de mayo: En el XXXVI ENSEMS, con la interpretación de sus dos obras para Banda Sinfónica, por primera vez en un mismo concierto, ***Passacaglia*** (1991) [*H.O.* nº 53] y ***En un vasto dominio*** (1995) [*H.O.* nº 62], interpretadas por la *Banda Sinfónica de la Sociedad Musical "La Artística"* de Buñol, dirigida por Andrés Valero-Castells en el *Teatro Principal* de Valencia.

-29 de mayo: También en el XXXVI ENSEMS, con la interpretación de ***Llanto por una ausencia*** (1980) [*H.O.* nº 20] y ***El Exterminador*** [percusión] (1983) [*H.O.* nº 31]. Y se publica un emotivo escrito conmemorativo de Héctor Oltra García titulado *Ramón Ramos, en el recuerdo*.

-1 de junio: Su pueblo natal, Alginet (Valencia), le rinde un emotivo y completo *"Homenatge al compositor Ramón Ramos"* en el Teatre Modern, compuesto por una exposición, dos ponencias a cargo de Héctor Oltra García y Andrés Valero-Castells sobre su

vida y obra, y un concierto en el que se interpretaron seis obras de Ramón Ramos: ***Pentáfono*** (1979) [*H.O.* nº 18], ***Aura*** ([2003]) [*H.O.* nº 80], ***Quasi niente*** (1983) [*H.O.* nº 30], ***Après moi…*** (1985) [*H.O.* nº 41], ***El Tumbao*** (1993) [*H.O.* nº 59] y ***Remor de claredats*** (2005) [*H.O.* nº 85].

A.3.	CERTIFICACIÓN LITERAL DEL REGISTRO CIVIL DE VICENTE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA, EXPEDIDA POR EL JUZGADO DE PAZ DE ALGINET.



Vte-Ramón-Villanueva

ESPAÑA

MINISTERIO DE JUSTICIA

REGISTROS CIVILES

Certificación Gratuita (Ley 25/1986, de 24-12)

N.º 0664357 /12

Se inscribe el NACIMIENTO de un varon ocurrido a las 6'30 horas del día cinco de Junio de mil novecientos cincuenta y cuatro, en la calle de S. Isabel nº 12

Se le pone el nombre de Vicente-Ramón

Es HIJO legítimo de Rafael Ramos Alcuzar, de cuarenta años, natural de Alginet, profesión mecánico, domiciliado en el del nacido

y de su esposa Amalia Villanueva García, de treinta y cinco años, natural de Sumacarcel, profesión labores, domiciliada en el de su marido

NIETO paterno de Ramón Ramos Hurtado, difunto, natural de Valencia

y de Josefa Alcuzar Cuchades, natural de Valencia, difunta

y materno de Vicente Villanueva García, natural de Sumacarcel

y de Amalia García Crespi, natural de Sumacarcel

Se practica la inscripción en virtud de manifestación personal del padre antes expresado y certificado expedido por el Comadrona de esta villa doña Maria Teresa Bosch

Son TESTIGOS: Don José Espert Feu, domiciliado en la calle de San Vicente, número 10 y Don Dionisio Rafa García domiciliado en la calle de Sant Sampuyo número tres, ambos mayores de edad y avecindados en esta villa

AUTORIZAN la inscripción: el Juez D. Tomas Roig Cortada y Secretario Don José Victoria Andres

y se efectúa siendo las diez horas del día siete de Junio de mil novecientos cincuenta y cuatro, en el local de este Juzgado

Y leído el asiento se sella con el del Juzgado, y lo firma el señor Juez con los testigos, manifestante

y el Secretario, que CERTIFICO.

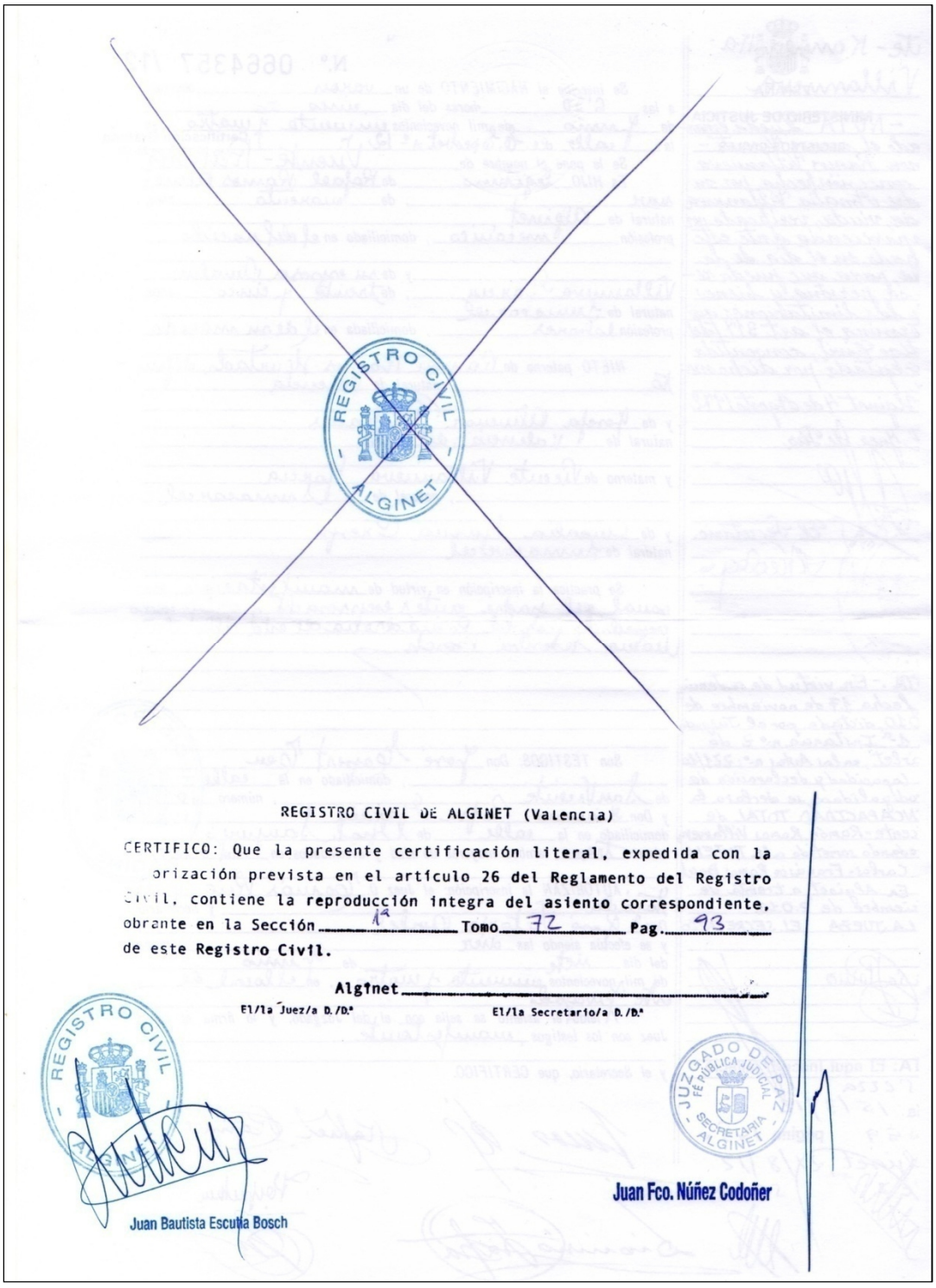
Rafael Ramos

Dionisio Rafa

NOTA.- Queda enmarginado el fallecimiento de Vicente Ramón Ramos Villanueva, inscripción hecha por su madre Amalia Villanueva García, viuda, verificada por comparecencia ante este Juzgado en el día de la fecha para que pueda ser esa persona y bienes a las limitaciones que determina el art. 317 del Código Civil, consentida y aceptada por dicho menor. Alginet 4 de Agosto 1972. El Juez de Paz, El Secretario.

NOTA.- En virtud de sentencia de fecha 17 de noviembre de 2010, dictada por el Juzgado de 1ª Instancia nº 2 de Sueca, en los Autos nº: 221/10 Capacidad y declaración de Incapacidad, se declara la INCAPACIDAD TOTAL de Vicente-Ramón Ramos Villanueva quedando sometido a la TUTELA de Carlos-Francisco Ramos Bosch. En Alginet, a treinta de diciembre de 2.010. LA JUEZA EL SECRETARIO

NOTA: El aquí inscrito falleció en Sueca el 15/3/12 según consta en el tomo 59 página 148. Alginet, 27/8/12 SRIA



REGISTRO CIVIL DE ALGINET (Valencia)

CERTIFICO: Que la presente certificación literal, expedida con la autorización prevista en el artículo 26 del Reglamento del Registro Civil, contiene la reproducción integra del asiento correspondiente, obrante en la Sección 1ª Tomo 72 Pag. 93 de este Registro Civil.

Alginet

El/la Juez/a D./Dª

El/la Secretario/a D./Dª

Juan Bautista Escuña Bosch

Juan Fco. Núñez Codoñer

A.4.	*CATÁLOGOS R.R.*

A.4.1. *Catálogo R.R.* 1º:

Declinaciones (1971).....Guitarra

Procés d´una serie (1976)..... Clarinete en mi b.
Clarinete en si b.
Clarinete bajo en si b.

Leggiero (1978).....Violoncello solista,
Fl, Ob, Cl, Fag,
Arpa, Celesta,
Trompeta, Trompa, Trombón,
2 Violines, Viola, Cello, Cb.

Pentáfono (1979).....5, 10, 15, 20 o 25 fuentes
sonoras cualesquiera.

Pas Encore (1979).....Cuarteto de cuerda

Llanto por una ausencia (1980).. Voz de contralto
Trombón solista
Fl, Clar, Vln, Cello,
2 percusionistas.

Ritorno (1980).....Fl, Ob, Clar, Fagot.

Comunicación (1981).....Trombón, Clave, Piano,
1 percusionista,
Vln, Viola, Cello.

Yerbabuena (1981).....Violoncello y Piano (o Clave)

Y en el centro...(1983)..... Orquesta sinfónica.

Quasi niente (1983).....Flauta sola.

Contraposición (1983).....Contrabajo solo.

Permutación (1983).....Quinteto de viento.

Aprés moi (1985).....Flauta y piano.

(*Catálogo R.R.* 1º)

Armagedón (1985).....Piano solo.

Rien ne va plus (1985).....6 Violines, 3 Violas,
2 Violoncellos, Contrabajo.

3 piezas cortas
para 4 Cellos (1995).....Cuarteto de Violoncellos.

Cantio et Reliqua (1986).....Fl, Ob, Clar, Fag,
2 Trpas, Trpta, Trbn, 1 Perc.

El exterminador (1986).....Fl, Clar, Piano,
Vln, Cello, 1 Perc.

Ricercare (1986).....Fl, Ob, Clar, Piano,
Vln, Cello, 1 Perc.

Gestalt (1987).....Fl, Ob, Viola, Cello.

Konzert (1987).....Fl, Ob, Corno inglés, Cl. en mi b,
Clarinete, Cl.bajo, Fagot,
Contrafagot,2 Trompas,
2 Violines, Viola, Cello, Cb.

Contra (1987).....2 Orquestas de cámara y percusión.

Diabolus (1988).....4 Clarinetes en si b.

En el fondo de un
beso dormido (1989).....Voz de contralto,
Flauta en sol, Clar, Fagot,
Trompa, Piano,
cuarteto de cuerda.

Das Aufwachen des
Gregor Samsa (1989).....Fl, Ob, Clar, Fagot,
Piano, 2 percusionistas,
2 Violines, Viola, Cello, Cb.

(*Catálogo R.R.* 1º)

Cinco glosas
y un epitafio (1990).....2 Trompetas, 2 Trompas,
2 Trombones, Tuba.

Passacaglia (1991).....Banda.

Concierto para Violoncello
y orquesta (1991).....Cello y Orquesta.

En un vasto dominio (1992).....Banda.

Diferencias sobre
Doktor Faustus (1992).....Violín, Viola, Cello y Piano.

El Tumbao (1993).....1 percusionista.

Exhágistos (1995).....Picc. y Fl.en sol (1 instrumentista)
Clar. bajo, Trpa, Trbn,
Clave, 2 percusionistas,
Viola, Violoncello.

Touché (1995).....Piano solo.

Purple Dance ***(Omaggio)*** (1996)..Fl. en sol, Cl. bajo,
1 percusionista (Vibráfono, Marimba)
Guitarra, Violoncello.

==========

A.4.2. *Catálogo R.R.* 2º:

Leggiero (1978)
Violoncello solo,Flauta (Piccolo), Oboe (Corno inglés), Clarinete (Clarinete bajo), Fagot, Arpa, Celesta, Trompeta, Trompa, Trombón, 2 Violines, Viola, Violoncello, Contrabajo.

Pentáfono (1979)
para 5, 10, 15, 20 ó 25 fuentes sonoras cualesquiera.

Llanto por una ausencia (1980)
Voz de contralto, Trombón solista, Flauta, Clarinete, Violín, Violoncello, 2 Percusionistas.

Comunicación (1981)
Cembalo (Flauta dulce contralto), Piano (Flauta dulce contralto), Trombón (Flauta dulce contralto), 1 Percusionista (reclamo), Violín (reclamo), Viola (reclamo), Violoncello (reclamo).

Yerbabuena (1981)
Violoncello y Piano.

Rien ne va plus (1985)
12 instrumentos de cuerda.

Das Aufwachen des Gregor Samsa (1989)
Flauta, Oboe, Clarinete,Fagot, Trompa, Trompeta, Trombón, 2 Percusionistas, Piano, 2 Violines, Viola, Violoncello , Contrabajo.

Verwirrung (1992)
Quinteto de viento y Piano.

Diferencias sobre Doktor Faustus (1992)
Violín, Viola, Violoncello y Piano.

SGAEvarius (1998)
Flauta, Oboe, Clarinete, Vibráfono, Violoncello.

Poculum amoris (1999)
Flauta, Oboe, Clarinete bajo, Piano, 2 Percusionistas, Violín, Viola, Violoncello.

Recuerdos del cielo (2000)
Flauta en sol, Clarinete bajo, 1 Percusionista (Vibráfono, Marimba), Guitarra (o Celesta), Violoncello.

==========

A.4.3. *Catálogo R.R.* 3º:

Declinaciones (1971).....Guitarra

Procés d´una serie (1976)..... Clarinete en mi b.
Clarinete en si b.
Clarinete bajo en si b.

Leggiero (1978).....Violoncello solista,
Fl, Ob, Cl, Fag,
Arpa, Celesta,
Trompeta, Trompa, Trombón,
2 Violines, Viola, Cello, Cb.

Pentáfono (1979).....5, 10, 15, 20 o 25 fuentes
sonoras cualesquiera.

Pas Encore (1979).....Cuarteto de cuerda

Llanto por una ausencia (1980).. Voz de contralto
Trombón solista
Fl, Clar, Vln, Cello,
2 percusionistas.

Ritorno (1980).....Fl, Ob, Clar, Fagot.

Comunicación (1981).....Trombón, Clave, Piano,
1 percusionista,

Ramón Ramos
Cuarteto de Violoncellos.

Cantio et Reliqua (1986).....Fl, Ob, Clar, Fag,
2 Trpas, Trpta, Trbn, 1 Perc.

El exterminador (1986).....Fl, Clar, Piano,
2 Trpas, Trpta, Trbn, 1 Perc.

Ricercare (1986).....Fl, Ob, Clar, Piano,

(*Catálogo R.R.* 3º)

Vln, Cello, 1 Perc.

Gestalt (1987).....Fl, Ob, Viola, Cello.

Konzert (1987).....Fl, Ob, Corno inglés, Cl. en mi b,
Clarinete, Cl.bajo, Fagot,
Contrafagot, 2 Trompas,
Contra (1987).....2 Orquestas de cámara y percusión.

Diabolus (1988).....4 Clarinetes en si b.

En el fondo de un
beso dormido (1989).....Voz de contralto,
Flauta en sol, Clar, Fagot,
Trompa, Piano,
Cinco glosas
y un epitafio (1990).....2 Trompetas, 2 Trompas,
2 Trombones, Tuba.

Passacaglia (1991).....Banda.

Concierto para Violoncello
y orquesta (1991).....Cello y Orquesta.

En un vasto dominio (1992).....Banda.

Diferencias sobre
Doktor Faustus (1992).....Violín, Viola, Cello y Piano.

El Tumbao (1993).....1 percusionista.

Exhágistos (1995).....Picc. y Fl.en sol (1 instrumentista)
Clar. bajo, Trpa, Trbn,
Clave, 2 percusionistas,
Viola, Violoncello.

Touché (1995).....Piano solo.

(*Catálogo R.R.* 3º)

Purple Dance (Omaggio) (1996)..Fl. en sol, Cl. bajo,
1 percusionista (Vibráfono, Marimba)
Guitarra, Violoncello.

TÉTRADE (1997).....4 Grupos instrumentales
(1º: Picc, Ob, Contrafagot (Fagot).
cuarteto de cuerda.

Das Aufwachen des
Gregor Samsa (1989).....Fl, Ob, Clar, Fagot,
Piano, 2 percusionistas,
2 Violines, Viola, Cello, Contrabajo.

Cinco glosas

Llanto por una ausencia (1980).. Voz de contralto
Trombón solista
2º: Trpa, Trpta, Tuba.
3º: 4 Clarinetes bajos.
4º: Trpa, Trpta, Trbn.)
y 4 percusionistas.

MANA (1ofón tenor,997).....Saxofón tenor, Clar en si b.
Violín y un percusionista.

TRATADO DE LA LOCURA (1998)...4 percusionistas

POCULUM AMORIS (1998).....Fl. Ob. Clar. Perc I
Piano
Vln. Vla. Cello. Perc II

SGAEvarius (1998).....Fl. Ob. Clar.en si b. Vibr. Cello.

TRES CUADROS DE PAUL KLEE (1998)..Orquesta sinfónica
(1º Aviso (advertencia) a los barcos
2º Don Juan (último grado del amor)

(*Catálogo R.R.* 3º)

3º Grupo de enajenados
Vln, Viola, Cello.

Yerbabuena (1981).....Violoncello y Piano (o Clave)

Y en el centro...(1983)..... Orquesta sinfónica.

Quasi niente (1983).....Flauta sola.

Contraposición (1983).....Contrabajo solo.

Permutación (1983).....Quinteto de viento.

Aprés moi (1985).....Flauta y piano.

Armagedón (1985).....Piano solo.

Rien ne va plus (1985).....6 Violines, 3 Violas,
2 Violoncellos
Contrabajo.

3 piezas cortas
para 4 Cellos (1985).....Cuarteto de Violoncellos.

Cantio et Reliqua (1986).....Fl, Ob, Clar, Fagot

El exterminador (1986).....Fl, Clar, Piano

==========

A.5.	COMPROMISO DE USO DEL MATERIAL CEDIDO. FONDO DE ARCHIVO PERSONAL DEL AUTOR. HÉCTOR OLTRA GARCÍA - CARLOS RAMOS BOSCH.

Compromiso de uso del material cedido.

Yo, **Héctor Oltra García**, con DNI 4450446V, como Doctorando en proceso de elaboración de mi Tesis Doctoral sobre el compositor valenciano Ramón Ramos Villanueva, desarrollada para la *Universitat Politècnica de València*, expongo que:

Me comprometo con la familia nuclear del compositor Ramón Ramos Villanueva, representada por su hijo mayor **Carlos Ramos Bosch**, con DNI 73586266-C, a hacer un uso del material -y/o copia del mismo- que me sea facilitado por éstos, proveniente del archivo familiar del compositor -del que son herederos legales de sus derechos-, en los siguientes términos:

El uso que realizaré del material facilitado -y/o copia del mismo- será exclusivamente para su consulta y estudio, a no utilizarlo para cualquier otra actividad, y a no facilitarlo a terceras personas sin el previo consentimiento de la familia y/o su representante.

Para que quede constancia del compromiso arriba descrito, firman la presente, **Héctor Oltra García** y **Carlos Ramos Bosch**.

Héctor Oltra García

Carlos Ramos Bosch

Alginet (Valencia), a 31 de enero de 2015.

A.6.	LISTADOS DE REGISTROS Y FONDOS DE ARCHIVO DE INSTITUCIONES

A.6.1. Institut Valencià de la Música (actualmente CulturArts - Unidad de Música):

OBRAS				
Obra	**Año Encargo**	**Observaciones**	**Estreno**	**Instrumentación**
Tres Preludis	2002	Colección conmemorativa del 150 aniversario del nacimiento de Francisco Tárrega	Estrenadas por José Luis Ruiz del Puerto en el Festival de Música contemporánea de Alicante y la Fundación Juan March de Madrid	gtr
Poculum Amoris	2001	ENSEMS 2001	Estrenada por la Orquesta de Valencia	3 (1 flautín).3.2+clb.2+1cfg.4.4.3.1-tim-2 perc-vib-marimb-p-cel-cuerdas (1.1.1.1.1)
Codex Aureum	2001	Encargo I Bienal de las Artes de Valencia "Lineas de fuga"		1.1.1.1-1.1.1.0-2 perc-quinteto de cuerda
Aura	2003	ENSEMS 2003 Festival Internacional de Música Contemporánea	Estrenada el 28 de mayo por Vicente Balanguer en el Teatro Talía (Valencia)	vln
Melancolia I	2002	ENSEMS 2002		Mz-vlc
Les Furies i final	2004	1917, Món de Guerres	Estrenada el 23 de julio de 2004 en el Festival de Perelada	coro y orquesta
Remor de claredats	2005	Música para el espectáculo Carácter mediterráneo	Estrenada en Dénia dentro del concierto - espectáculo Carácter mediterráneo	clarinete-vibráfono y piano
Orgelmasse	2005	ENSEMS 2005		orgue

==========

A.6.2. Palau de la Música y Congresos de Valencia:

A.6.2.1. 1ª versión: Enrique Monfort (11 de junio de 2013):

Listado de programas de mano del Palau de la Música i Congressos de Valencia.

PALAU DE LA MÚSICA

1. 13/06/1988. (20:15). Rodrigo. * Estreno en España. + Estreno absoluto Orquesta: GRUP CONTEMPORANI de VALENCIA RAMÓN RAMOS:Pentáfono * ENRIQUE SANZ: Música ilustrada + M. FELDMANN: El rey de Dinamarca * I. BAZELON: Sound Dreams *	**CÉSAR CANO**, director
2. 08/02/1991. (20:15). Iturbi. * Estreno absoluto Orquesta: ORQUESTA MUNICIPAL de VALENCIA RAMON RAMOS: Contra * S. PROKOFIEV: Concierto nº 2 en sol menor para violín y orquesta, op. 63 CHAIKOVSKI: Sinfonía nº 5 en mi menor, op. 64	**LUBOTSKI, Mark**, violín **ALONSO, Odon**, director
3. 08/10/1991. (20:15). Iturbi. Concierto Extraordinario Día de la Comunidad Valenciana Orquesta: ORQUESTA MUNICIPAL de VALENCIA AMANDO BLANQUER: Tres homenajes: Cumbres, Perfumes, Burlesca* RAMÓN RAMOS: Concierto para violonchelo y orquesta* JOSÉ SERRANO: La canción del olvido: "Marinella", "Junto al puente de la Peña", "Hermose napolitana" - Los de Aragón: "Palomica Aragonesa" - La Dolorosa: "Déjame besar tu mano generosa" R. LAMOTE de GRIGNON: Fantasía sobre motivos de Serrano *Estreno absoluto	**GLORIA FABUEL**, soprano **MANUEL CID**, tenor **FRANCISCO VALLS**, barítono **MARÍA MIRCHEVA**, violonchelo **MANUEL GALDUF**, director
4. 21/02/1993. (21:00). Rodrigo. * 1º audición en Valencia Orquesta: GRUP INSTRUMENTAL de VALENCIA D. SHOSTAKOVICH: Cuarteto nº 8 en do menor, op 110 L. JANÁCEK: Concertino para piano, dos violines, viola, clarinete y fagot R. MIRA: Indecisión * CÉSAR CANO: Jácara nº 1 * J.A. ORTS: Poliédrica RAMÓN RAMOS: El exterminador	**BERTOMEU JAUME**, piano **Francisco J. Perales**, director
5. 09/05/1993. (11:30). Rodrigo. °Estreno Absoluto. * Estreno en España RAFAEL REINA: Me cazé con un enana por jartarme de reí * MINORU MIKI: Time for marimba * I. XENAKIS: Rebonds * T. de LEEUW: Midare * RAMÓN RAMOS: El tumbao °	**JOSÉ VICENTE PÉREZ**, percusión
6. 11/05/1993. (20:15). Rodrigo. * Estreno Absoluto Orquesta: GRUP INSTRUMENTAL de VALENCIA E. CALANDÍN: Zapping * CÉSAR CANO: Jácara nº 2 * ENRIQUE SANZ: Ise Monogatari I (preludio para piano) * RAMÓN RAMOS: Diferencias sobre Doktor Faustus E. DENISOV: Sonata LOU HARRISON: Concierto para violín y percusión	**BERTOMEU JAUME**, piano **MIGUEL ÁLVAREZ**, piano **DORU POP**, violín **ALEXANDRU MIHOU**, viola **RASVAN NECULAI**, violonchelo **PAU BALLESTER**, percusión **JOAN CERVERÓ**, percusión **ANGEL GARCÍA**, percusión **JESÚS SALVADOR LLOPIS**, percusión **JOSÉ CERVERÓ**, clarinete
7. 12/03/1998. (20:15). Rodrigo. *Estreno absoluto Cor de Cambra Amalthea Orquesta: "Amores" (grupo de percusión) John Cage : Third Construction Ramón Ramos : Tratado de la Locura* Frederik Rezewsky : To the heart Maki Ishii : Marimba-Stück Iannis Xenakis : Idmen B	**José Vicente**, percusión **David Gálvez**, director

(A.6.2.1. Palau de la Música y Congresos de Valencia: Enrique Monfort, 2013)

PALAU DE LA MÚSICA

Listado de programas de mano del Palau de la Música i Congressos de València.

8. 08/04/2000. (). . * Estreno absoluto
Orquesta: GRUP INSTRUMENTAL DE VALENCIA

ESTRELLA ESTÉVEZ, soprano
JOAN CERVERÓ, director

PIERRE BOULEZ: Derive
KARLHEINZ STOCKHAUSEN: Kreuzzspiel
RAMÓN RAMOS: Recuerdos del cielo (1995). Rumor de besos, batir de alas *
ARNOLD SCHÖNBERG: Pierrot Lunaire, op. 21

---

9. 27/04/2001. (). .
COR DE LA GENERALITAT VALENCIANA Orquesta: ORQUESTA DE VALENCIA

MENTXACA, ITXARO, mezzosoprano
CERVERÓ, JOAN, director

Ramón Ramos. Poculum amoris
Luciano Berio. Folk songs.
Igor Stravinski. La Consagración de la Primavera.

(A.6.2.1. Palau de la Música y Congresos de Valencia: Enrique Monfort, 2013)

SIAM - Archivo de programas de mano de la Orquesta de Valencia

PALAU DE LA MÚSICA

Concierto 1. jueves, 27 febrero 1986. (1783) Lugar : Valencia, Teatro Principal Concierto de Temporada Excmo. Ayuntamiento de Valencia
RAMOS, RAMÓN Y en el centro... ESTRENO ABSOLUTO
PROKOFIEV, SERGEI Concierto nº 2 en sol menor para violín y orquesta, Op. 63
ZORZI, JUAN CARLOS Adagio Elegíaco en memoria de Gilardo Gilardi PRIMERA VEZ POR LA ORQUESTA DE VALENCIA
SIBELIUS, JEAN. Sinfonia nº 4 en la menor, Op. 63

Zorzi, Juan Carlos, director
Llinares Lliser, Juan, violín

Concierto 2. sábado, 01 marzo 1986. (1784) Lugar : Valencia, Teatro Principal Concierto de Temporada Excmo. Ayuntamiento de Valencia
RAMOS, RAMÓN Y en el centro... ESTRENO ABSOLUTO
PROKOFIEV, SERGEI Concierto nº 2 en sol menor para violín y orquesta, Op. 63
ZORZI, JUAN CARLOS Adagio Elegíaco en memoria de Gilardo Gilardi PRIMERA VEZ POR LA ORQUESTA DE VALENCIA
SIBELIUS, JEAN. Sinfonia nº 4 en la menor, Op. 63

Zorzi, Juan Carlos, director
Llinares Lliser, Juan, violín

Concierto 3. viernes, 07 marzo 1986. (1784/jcv) Lugar : Valencia, Convento de Sto. Domingo Imposición de la Insignia de Honorable Clavariesa a la Excma. Sra. Dª María Servero Baeza de Ros Junta Central Vicentina
MENDELSSOHN, FELIX Sinfonia nº 3 en la menor, opus 56: "Escocesa"

Galduf, Manuel, director

(A.6.2.1. Palau de la Música y Congresos de Valencia: Enrique Monfort, 2013)

SIAM - Archivo de programas de mano de la Orquesta de Valencia

PALAU DE LA MÚSICA

Concierto 4. viernes, 08 febrero 1991. (2081) Lugar : Valencia, Palau de la Música Música 92 O.A.M. Palau de la Música de Valencia **Alfredo Brotons, notas al programa**
RAMOS, RAMÓN Contra ESTRENO ABSOLUTO
PROKOFIEV, SERGEI Concierto nº 2 en sol menor para violín y orquesta, Op. 63
CHAIKOVSKI, PIOTR ILICH Sinfonia nº 5 en mi menor, opus 64

Alonso, Odón, director
Lubotski, Mark, violín

Concierto 5. martes, 08 octubre 1991. (2105) Lugar : Valencia, Palau de la Música Día de la Comunidad Valenciana O.A.M. Palau de la Música de Valencia **Eduardo López Chávarri Andújar, notas al programa**
BLANQUER PONSODA, ARMANDO Tres homenajes ESTRENO ABSOLUTO
RAMOS, RAMÓN Concierto para violonchelo y orquesta ESTRENO ABSOLUTO
SERRANO, JOSÉ Canción del Olvido, La Marinela
SERRANO, JOSÉ Canción del Olvido, La Junto al puente de la peña
SERRANO, JOSÉ Canción del Olvido, La Hermosa napolitana
SERRANO, JOSÉ Los de Aragón Palomica Aragonesa
SERRANO, JOSÉ Dolorosa, La Déjame besar tu mano generosa
LAMOTE DE GRIGNON, RICARDO. Fantasia sobre motivos de Serrano

Galduf, Manuel, director
Mircheva, María, violonchelo
Fabuel, Gloria, soprano
Cid, Manuel, tenor
Valls, Francisco, barítono

(A.6.2.1. Palau de la Música y Congresos de Valencia: Enrique Monfort, 2013)

SIAM - Archivo de programas de mano de la Orquesta de Valencia

PALAU DE LA MÚSICA

Concierto 6. viernes, 27 abril 2001. (2561) Lugar : Valencia, Palau de la Música Primavera 2001 Concierto extraordinario con motivo de ENSEMS O. A.M. Palau de la Música Generalitat Valenciana, Coro de la **Francisco Bueno Camejo, notas al programa**
RAMÓS, RAMÓN Poculum amoris, para orquesta y coro
BERIO, LUCIANO Folk songs, para soprano y orquesta
TRAVINSKI, IGOR La Consagración de la Primavera

Cerveró, Joan, director
Mentxaka, Itxaro, mezzosoprano

A.6.2.2. 2ª versión: Javier Sapiña (2 de junio de 2016):

PALAU DE LA MÚSICA

Listado de programas de mano del Palau de la Música i Congressos de València.

1. 13/05/1987. (20:00). Rodrigo. ENSEMS '87. (Del 12 de Mayo al 2 de Junio) No - E. Carter, B. Hummel, K. Stockhausen, R. Ramos, A. Bertomeu, I. Xenakis	**JOAN CERVERÓ**, percusión
2. 19/05/1987. (20:00). Rodrigo. Orquesta: Ensemble Neue Musik-Dusseldorf - Obras de I. Yun, K.H. Stockhausen, R. Ramos, G. Becker, A. Schoenberg	**Mark-Andrea Schlingensiepen**, director
3. 13/06/1988. (20:15). Rodrigo. * Estreno en España. + Estreno absoluto Orquesta: GRUP CONTEMPORANI de VALENCIA No - RAMÓN RAMOS:Pentáfono * ENRIQUE SANZ: Música ilustrada + M. FELDMANN: El rey de Dinamarca * I. BAZELON: Sound Dreams *	**CÉSAR CANO**, director
4. 02/05/1989. (11:30). Iturbi. Concierto didáctico Orquesta: GRUP CONTEMPORANI de VALENCIA No - H.W. HENZE: Apollo et Hyazinthus L. BERIO: O King G. CRUMB: 11 ecos de otoño R. RAMOS: En el fondo de un beso dormido	**Itxaro Mentxaka**, mezzosoprano **Oscar Tarragó**, clave **CÉSAR CANO**, director
5. 03/05/1989. (11:30). Iturbi. Concierto didáctico Orquesta: GRUP CONTEMPORANI de VALENCIA No - H.W. HENZE: Apollo et Hyazinthus L. BERIO: O King G. CRUMB: 11 ecos de otoño R. RAMOS: En el fondo de un beso dormido	**Itxaro Mentxaka**, mezzosoprano **Oscar Tarragó**, clave **CÉSAR CANO**, director
6. 08/02/1991. (20:15). Iturbi. * Estreno absoluto Orquesta: ORQUESTA MUNICIPAL de VALENCIA Sí - PCM 275 RAMON RAMOS: Contra * S. PROKOFIEV: Concierto nº 2 en sol menor para violín y orquesta, op. 63 CHAIKOVSKI: Sinfonía nº 5 en mi menor, op. 64	**LUBOTSKI, Mark**, violín **ALONSO, Odon**, director

(A.6.2.2. Palau de la Música y Congresos de Valencia: Javier Sapiña, 2016)

PALAU DE LA MÚSICA

Listado de programas de mano del Palau de la Música i Congressos de València.

7. 08/10/1991. (20:15). Iturbi. Concierto Extraordinario Día de la Comunidad Valenciana Orquesta: ORQUESTA MUNICIPAL de VALENCIA Sí - DAT 54 AMANDO BLANQUER: Tres homenajes: Cumbres, Perfumes, Burlesca* RAMÓN RAMOS: Concierto para violonchelo y orquesta* JOSÉ SERRANO: La canción del olvido: "Marinella", "Junto al puente de la Peña", "Hermose napolitana" - Los de Aragón: "Palomica Aragonesa" - La Dolorosa: "Déjame besar tu mano generosa" R. LAMOTE de GRIGNON: Fantasía sobre motivos de Serrano *Estreno absoluto	**GLORIA FABUEL**, soprano **MANUEL CID**, tenor **FRANCISCO VALLS**, barítono **MARÍA MIRCHEVA**, violonchelo **MANUEL GALDUF**, director
8. 21/02/1993. (21:00). Rodrigo. * 1º audición en Valencia Orquesta: GRUP INSTRUMENTAL de VALENCIA No - D. SHOSTAKOVICH: Cuarteto nº 8 en do menor, op 110 L. JANÁCEK: Concertino para piano, dos violines, viola, clarinete y fagot R. MIRA: Indecisión * CÉSAR CANO: Jácara nº 1 * J.A. ORTS: Poliédrica RAMÓN RAMOS: El exterminador	**BERTOMEU JAUME**, piano **Francisco J. Perales**, director
9. 09/05/1993. (11:30). Rodrigo. °Estreno Absoluto. * Estreno en España No - RAFAEL REINA: Me cazé con un enana por jartarme de reí * MINORU MIKI: Time for marimba * I. XENAKIS: Rebonds * T. de LEEUW: Midare * RAMÓN RAMOS: El tumbao °	**JOSÉ VICENTE PÉREZ**, percusión
10. 11/05/1993. (20:15). Rodrigo. * Estreno Absoluto Orquesta: GRUP INSTRUMENTAL de VALENCIA No - E. CALANDÍN: Zapping * CÉSAR CANO: Jácara nº 2 * ENRIQUE SANZ: Ise Monogatari I (preludio para piano) * RAMÓN RAMOS: Diferencias sobre Doktor Faustus E. DENISOV: Sonata LOU HARRISON: Concierto para violín y percusión	**BERTOMEU JAUME**, piano **MIGUEL ÁLVAREZ**, piano **DORU POP**, violín **ALEXANDRU MIHOU**, viola **RASVAN NECULAI**, violonchelo **PAU BALLESTER**, percusión **JOAN CERVERÓ**, percusión **ANGEL GARCÍA**, percusión **JESÚS SALVADOR LLOPIS**, percusión **JOSÉ CERVERÓ**, clarinete

(A.6.2.2. Palau de la Música y Congresos de Valencia: Javier Sapiña, 2016)

PALAU DE LA MÚSICA

Listado de programas de mano del Palau de la Música i Congressos de València.

11. 11/05/1994. (20:15). Rodrigo.
Orquesta: Grup Instrumental de Valencia

José Ramón Encinar, director

No -

L. de Pablo : Dibujos
Liviu Danceanu : Aliquote, op.6
F. Donatoni : Etwas Ruhiger in Audsbruck
R. Ramos : Gestalt*
J. Manuel López : Chacra
*Estreno absoluto

12. 15/12/1994. (20:15). Rodrigo.
Orquesta: Grup Instrumental de Valencia

Manuel Galduf, director

No -

Obras de : E. Sanz, E. Calandín, J. Sermilä, R. Haubenstock - Ramati, A. Blanquer, R. Ramos

13. 22/05/1995. (19:15). Iturbi. Organiza: Sociedad Filarmónica de Valencia

Miguel Álvarez Argudo, piano

Sí - TAPE 777 ; DAT 646

Eduardo López-Chavarri : Danza de Albaida
Manuel Palau : Campanas
Vicent Asencio : Danza Valenciana
Amando Blanquer : Perfumes
Eduardo López-Chavarri : Sonata Levantina
César Cano : Jácara nº3
Rafael Ramos : Armagedón
Rafael Mira : Fintas
Emilio Caladín : Voci del Fiumi
Enrique Sanz : Ise Monagotari I

14. 07/10/1995. (13:00). Rodrigo.
Orquesta: ENSEMBLE DE PERCUSI´ON CONSERVATORIO SUPERIOR "OSCAR ESPL'A" DE ALICANTE

Javier Eguillor
Joan Iborra, director

No -

R. Halffter: Paquilitzli
R. Ramos: El Tumbao
L. Gauger: Past Midnight

(A.6.2.2. Palau de la Música y Congresos de Valencia: Javier Sapiña, 2016)

PALAU DE LA MÚSICA

Listado de programas de mano del Palau de la Música i Congressos de València.

15. 02/11/1995. (20:15). Rodrigo. — **BARTOMEU JAUME**, piano

No - DAT 656/3

J.M. Thomas: Tres piezas para piano
F. Mompou: Música callada
P. Boulez: Douze Notations
E. Montesinos: Toccata*
F. Llácer Pla" Dístico percutiente
R. Ramos Armagedón
A. Ginastera: Sonata nº 1
* Estreno absoluto

16. 24/02/1996. (19:30). Rodrigo. — **JOAN CERVERO**, director
Orquesta: Grup Instrumental de Valencia

Sí - TAPE 923

Obras de F. Lara, J.L. Castillo, C. Halffter, R. Ramos, A. Blanquer

17. 30/01/1997. (20:15). Rodrigo. Estreno absoluto — **Francesc Cabrelles**, director
Orquesta: Collegium Instrumentale

Sí - TAPE 1118

R. Ramos: Rumor de Claridades*
W.A. Mozart: Sinfonía nº29 en la mayor, KV. 201
D. Shostakóvich: Sinfonía de cámara para orquesta de cuerda nº8
instrumentado por R. Brashai con la autorización de D. Shostakóvich

18. 12/03/1998. (20:15). Rodrigo. *Estreno absoluto — **José Vicente**, percusión
Cor de Cambra Amalthea Orquesta: "Amores" (grupo de percusión) — **David Gálvez**, director

Sí - TAPE 1341

John Cage : Third Construction
Ramón Ramos : Tratado de la Locura*
Frederik Rezewsky : To the heart
Maki Ishii : Marimba-Stück
Iannis Xenakis : Idmen B

19. 08/04/2000. (). . * Estreno absoluto — **ESTRELLA ESTÉVEZ**, soprano
Orquesta: GRUP INSTRUMENTAL DE VALENCIA — **JOAN CERVERÓ**, director

No -

PIERRE BOULEZ: Derive
KARLHEINZ STOCKHAUSEN: Kreuzzspiel
RAMÓN RAMOS: Recuerdos del cielo (1995). Rumor de besos, batir de alas
*
ARNOLD SCHÖNBERG: Pierrot Lunaire, op. 21

(A.6.2.2. Palau de la Música y Congresos de Valencia: Javier Sapiña, 2016)

PALAU DE LA MÚSICA

Listado de programas de mano del Palau de la Música i Congressos de València.

20. 27/04/2001. (). .
COR DE LA GENERALITAT VALENCIANA Orquesta: ORQUESTA DE VALENCIA

No - DAT 1488; CD 356 (2cd)

Ramón Ramos. Poculum amoris
Luciano Berio. Folk songs.
Igor Stravinski. La Consagración de la Primavera.

MENTXACA, ITXARO, mezzosoprano
CERVERÓ, JOAN, director

21. 20/04/2005. (20:15). Rodrigo. El elgado de Sax
Orquesta: CUARTETO "ADOLPHE SAX"

- DAT 1705

22. 19/4/2008. (19:30). Rodrigo. Concierto a beneficio de la ONG Cooperación Internacional
Orquesta: GRUP INSTRUMENTAL DE VALÈNCIA

-

"Sociedad privada de conciertos"

R. Ramos Diferencias sobre el Doctor Faustus

A. Bruckner Sinfonía nº 7 en mi mayor
(Arr. H. Eisler, K. Rankl y E. Stein 1921)

Cerveró, Joan, director

==========

A.6.3. Sociedad General de Autores y Editores:

Título	Tipo de título	Código SGAE	Autor	
RICERCARE	Original	568.749	VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA	
PAS ENCORE	Original	568.750	VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA	
EL EXTERMINADOR	Original	568.751	VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA	
APRES MOI	Original	813.399	VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA	
KLAVIERSTUCK	Original	813.400	VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA	
ARMAGEDON	Alternativo	813.400	VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA	
Y EN EL CENTRO HABIA ALGO COMO CUATRO SERES	Original	813.401	VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA	
RIEN NE VA PLUS	Original	813.402	VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA	
PENTAFONO	Original	2.001.554	VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA	
DAS AUFWACHEN DES GREGOR SAMSA	Original	2.057.230	VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA	
CONTRA	Original	2.187.280	VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA	
CONCIERTO PARA VIOLONCELLO Y ORQUESTA	Original	2.284.780	VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA	
CONCERTO FOR VIOLONCELLO AND ORCHESTRA	Alternativo	2.284.780	VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA	
DIFERENCIAS SOBRE DOKTOR FAUSTUS	Original	2.465.169	VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA	
EL TUMBAO	Original	2.534.557	VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA	
GESTALT	Original	2.647.398	VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA	
TOUCHE	Original	2.647.399	VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA	
3 PIEZAS PARA 4 VIOLONCHELOS	Original	2.723.217	VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA	
CRONOPIO EN RE	Alternativo	2.723.217	VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA	
ALLA BREVE	Alternativo	2.723.217	VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA	
NOCTURNO	Alternativo	2.723.217	VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA	
EN UN VASTO DOMINIO	Original	2.841.295	VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA	
RUMOR DE CLARIDADES	Original	3.288.443	VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA	

(A.6.3. Sociedad General de Autores y Editores)

TETRADE	**Original**	**3.491.889**	**VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA**	
TRATADO DE LA LOCURA	**Original**	**3.750.976**	**VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA**	
RECUERDOS DEL CIELO	**Original**	**4.299.507**	**VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA**	
RUMOR DE BESOS	**Alternativo**	**4.299.507**	**VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA**	
BATIR DE CLAS	**Alternativo**	**4.299.507**	**VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA**	
POCULUM AMORIS PARA ORQUESTA Y CORO	**Original**	**4.822.428**	**VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA**	
QUASI NIENTE	**Original**	**813.403**	**VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA**	
PASSACAGLIA	**Original**	**2.228.612**	**VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA**	
SGAEVARIUS	**Original**	**6.204.201**	**VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA**	
MELENCOLIA I	**Original**	**5.363.454**	**VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA**	
MELANCOLIA I	**Alternativo**	**5.363.454**	**VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA**	
TRES PRELUDIS	**Original**	**5.438.530**	**VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA**	
CODEX AUREUM	**Original**	**5.780.515**	**VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA**	
AURA	**Original**	**5.780.560**	**VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA**	
REMOR DE CLAREDATS	**Original**	**6.242.385**	**VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA**	
REMORS DE CLAREDATS	**Alternativo**	**6.242.385**	**VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA**	
LES FURIES I FINAL	**Original**	**6.242.412**	**VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA**	
ORGELMASSE	**Original**	**6.553.797**	**VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA**	
POCULUM AMORIS	**Original**	**4.180.034**	**VICENTE RAMON RAMOS VILLANUEVA**	

==========

A.6.4. Base de datos - Estrenos de Música, del Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM:

CENTRO *de* DOCUMENTACIÓN *de* MÚSICA *y* DANZA

Estrenos de música

Criterios de búsqueda: **ramos villanueva**
Ordenado por: **Autor - Título**
Agrupado por: **Año de composición**
Hallados: **22**

Año de composición desconocido (6)

RAMOS VILLANUEVA, Ramón (1954)

1714 Món de guerres "Les fúries i final": [Ópera en cuatro actos y doce escenas]
Plantilla: bajo, cantaor - coro v. m. - orq. sinf. - grupo de perc
Estreno: 23-7-2004. Auditori Jardins del Castell (Peralada, Girona)

RAMOS VILLANUEVA, Ramón (1954)

Aura
Plantilla: vn
Estreno: 28-5-2003. Teatre Talía (Valencia)

RAMOS VILLANUEVA, Ramón (1954)

Blauer Engel, Der
Plantilla: fl, ob, cl, fg, pf, perc, vn, vc
Estreno: 21-1-2003. Círculo de Bellas Artes. Sala Fernando de Rojas (Madrid)

RAMOS VILLANUEVA, Ramón (1954)

Codex aureum
Plantilla: 1.1.1.1 - 1.1.1.0 - 2 perc, pf - 1.0.1.1.1
Estreno: 14-9-2001. (Valencia)

RAMOS VILLANUEVA, Ramón (1954)

Contra
Plantilla: 2.2.2.2 - 2.2.0.0 - perc - cuerda
Estreno: 8-2-1991. Palau de la Música (Valencia)

RAMOS VILLANUEVA, Ramón (1954)

Rien ne va plus
Plantilla: 2 vn, va, vc
Estreno: 3-1985. (Murcia)

2005 (1)

RAMOS VILLANUEVA, Ramón (1954)

Orgelmesse (2005)
Plantilla: org
Estreno: 15-5-2005. Iglesia de la Compañía de Jesús (Valencia)

2002 (2)

RAMOS VILLANUEVA, Ramón (1954)

Melancholy I (2002)
Plantilla: mz, vc
Estreno: 31-5-2002. Institut Français (Valencia)

RAMOS VILLANUEVA, Ramón (1954)

(A.6.4. Base de datos - Estrenos de Música, del Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM)

Tres preludis (2002)
Plantilla: gui
Estreno: 4-10-2002. Casino (Alacant - Alicante, Alicante)

2001 (1)

RAMOS VILLANUEVA, Ramón (1954)

Poculum Amoris (2001)
Plantilla: mz - coro v. m. - pic.2.3.2.cl b.2.cfg - 4.4.3.1. - tim, 2 perc, vib, mrb, pf, cel - 1.1.1.1.1
Estreno: 27-4-2001. Palau de la Música (Valencia)

1997 (1)

RAMOS VILLANUEVA, Ramón (1954)

Tétrade (1997)
Plantilla: conj. instr.
Estreno: 19-7-1997. Auditori de l'Aigua (Altea, Alicante)

1995 (1)

RAMOS VILLANUEVA, Ramón (1954)

Recuerdos del cielo: Rumor de besos, batir de alas (1995)
Plantilla: fl, cl b, vib, mrb, gui, vc
Estreno: 8-4-2000. Palau de la Música (Valencia)

1993 (1)

RAMOS VILLANUEVA, Ramón (1954)

Tumbao, El (1993)
Plantilla: perc
Estreno: 9-5-1993. Palau de la Música (Valencia)

1992 (1)

RAMOS VILLANUEVA, Ramón (1954)

Diferencias sobre Doktor Faustus (1992)
Plantilla: pf, vn, va, vc
Estreno: 28-1-1993. Auditorio Nacional de Música (Madrid)

1991 (2)

RAMOS VILLANUEVA, Ramón (1954)

Concierto para violoncello y orquesta (1. Passacaglia - 2. Trauermusik - 3. Homo Faber) (1991)
Plantilla: vc - pic.3.2.crn ing.2.cl b.2.cfg - 6.4.3.1 - tim, 3 perc, cel, ap - cuerda
Estreno: 8-10-1991. Palau de la Música (Valencia)

RAMOS VILLANUEVA, Ramón (1954)

Passacaglia (1991)
Plantilla: banda sinf.
Estreno: 12-7-1994. Palau de la Musica (Valencia)

1989 (1)

RAMOS VILLANUEVA, Ramón (1954)

Aufwachen der Gregor Samsa, Das (1989)
Plantilla: conj. instr.
Estreno: 22-9-1989. Caja de Ahorros Provincial. Auditorio (Alacant - Alicante, Alicante)

1987 (1)

RAMOS VILLANUEVA, Ramón (1954)

(A.6.4. Base de datos - Estrenos de Música, del Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM)

Rumor de claridades (1987)
Plantilla: orq. cuerda
Estreno: 30-1-1998. Palau de la Música (Valencia)

1986 (1)

RAMOS VILLANUEVA, Ramón (1954)
Ricercare (1986)
Plantilla: fl, ob, cl, pf, perc, vn, vc
Estreno: 26-11-1986. Teatro Principal (Valencia)

1985 (2)

RAMOS VILLANUEVA, Ramón (1954)
Armagedon (1985)
Plantilla: pf
Estreno: 28-5-1985. Conservatorio. Salón de Actos (Valencia)

RAMOS VILLANUEVA, Ramón (1954)
Tres piezas para cuatro violoncellos (1985)
Plantilla: 4 vc
Estreno: 8-11-1994. Club Diario Levante (Valencia)

1982 (1)

RAMOS VILLANUEVA, Ramón (1954)
Y en el centro (había algo como) cuatro seres (1982)
Plantilla: orq. sinf.
Estreno: 27-2-1986. Teatro Principal (Valencia)

© 2012 Centro de Documentación de Música y Danza | Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música | Secretaría de Estado de Cultura

==========

A.6.5. Biblioteca del Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM:

Su cesta

Más detalles | Enviar | Descargar | Imprimir | Vaciar y cerrar
Ocultar Ventana

Seleccionar todo Borrar todo | Títulos seleccionados para: Borrar Hacer reserva

	Título	Autor	Año	Ubicación (Estado)
	Comunicación	Ramos, Ramón (1954-)	1981	Centro de Documentación de Música y Danza (P (M) - 748/85) (No disponible para préstamo)
	D'amore	Ramos, Ramón (1954-)	1978	Centro de Documentación de Música y Danza (P (M) - 24/87) (No disponible para préstamo)
	Das aufwachen des Gregor Samsa	Ramos, Ramón	1989	Centro de Documentación de Música y Danza, Depósito 3 (CDMC P (M) - 656) (No disponible para préstamo)
	En el fondo de un beso dormido	Ramos, Ramón	1989	Centro de Documentación de Música y Danza, Depósito 3 (CDMC P(M) - 663) (No disponible para préstamo)
	Llanto por una ausencia	Ramos, Ramón (1954-)	1980	Centro de Documentación de Música y Danza (P (M) - 6/87) (No disponible para préstamo)
	Pas encore	Ramos, Ramón (1954-)	1979	Centro de Documentación de Música y Danza (P (M) - 5/87) (No disponible para préstamo)
	Pas encore	Ramos, Ramón	1979	Centro de Documentación de Música y Danza, Depósito 3 (CDMC P(M) - 671) (No disponible para préstamo)
	Pentáfono	Ramos, Ramón (1954-)	1979	Centro de Documentación de Música y Danza (P (M) - 753/85) (No disponible para préstamo)
	Rien ne va plus	Ramos, Ramón	1985	Centro de Documentación de Música y Danza, Depósito 3 (CDMC P (M) - 651) (No disponible para préstamo)
	Yerbabuena	Ramos, Ramón (1954-)	1981	Centro de Documentación de Música y Danza (P (M) - 14/87) (No disponible para préstamo)

==========

A.6.6. Biblioteca de la Fundación Juan March:

Autor: Ramos Villanueva, Vicente Ramón, 1954-
Título: Aprés [sic] moi / Ramón Ramos.
Descripción física: 1 casete (60 min.).
Notas: Música para flauta y piano.
Juana Guillem, flauta ; Bartomeu Jaume, piano.
/Fl. y Pno./ GSE.
Materias: Flauta y piano-- Grabaciones-- S. XX.
Autores: Guillem, Juana, flauta.
Jaume, Bartomeu, piano.
Enlaces: «URL»http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/teatro/Musica/MC264-1.mp3http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/teatro/Musica/MC264-1.mp3 «/URL»

Autor: Ramos Villanueva, Vicente Ramón, 1954-
Título: Aura : violín / Ramón Ramos.
Editorial: Valencia : Piles : Institut Valencià de la Música, D.L. 2004.
Descripción física: 6 p., 1 partitura (p.83-85) ; 30 cm.
Notas: Música para violín.
Comentario sobre la partitura y breve reseña biográfica del compositor al comienzo.
En: Quaderm Ensems per a solistas.
Obras encargo del IVM en conmemoración de los 25 años del Festival de Música Contemporánea Ensems.
/Vln./ PL.
/Vln./ HX.
Depósito Legal: V-1334-2004
Materias: Violín-- Partituras-- S. XX.

Autor: Ramos Villanueva, Vicente Ramón, 1954-
Título: Curriculum vitae y catálogo de obras / Vicente Ramón Ramos.
Editorial: [S.l. : s.n., 1984?].
Descripción física: [4] p. ; 30 cm.
Notas: Datos personales y profesionales del compositor.
Materias: Ramos Villanueva, Vicente Ramón, 1954-
Compositores españoles-- S. XX.
Enlaces: «URL»http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/teatro/Mdat/Ramos_Villanueva_VR.pdf[Acceso al documento] «/URL»

Autor: Ramos Villanueva, Vicente Ramón, 1954-
Título: El exterminador / V. Ramón Ramos, 27-9-1983.
Descripción física: 1 partitura (13 h.) ; 34 cm.
Notas: Música para percusión.
Partitura manuscrita fotocopiada.
/Per./ SI.
Materias: Conjuntos de percusión-- Partituras.

Autor: Ramos Villanueva, Vicente Ramón, 1954-
Título: Les Fúries i Final [Música notada] : Veus i Orquestra / Ramon Ramos.
Editorial: Valencia : Institut Valencià de la Música : Piles, 2004.
Descripción física: 1 partitura (28 p.) ; 30 cm.
Materias: Voz y orquesta-- Partituras-- S. XX.
Entidades: Institut Valencià de la Música.

Autor: Ramos Villanueva, Vicente Ramón, 1954-
Título: Pas encore : [ficha de obras] / Adolfo Ramírez., 16-2-1979.
Editorial: [S.l. : s.n.], 1984.
Descripción física: 4 p. ; 30 cm.
Materias: Ramos Villanueva, Vicente Ramón, 1954-
Compositores españoles-- S. XX.
Enlaces: «URL»http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/teatro/MDAT_OBRAS/Ramos_Villanueva_VR.pdf[A al documento] «/URL»

Autor: Ramos Villanueva, Vicente Ramón, 1954-
Título: Pas encore / Ramón Ramos., 16-2-1979.
Descripción física: [1] h., 1 partitura (9 h.) ; 42 cm.
Notas: Música para cuarteto de cuerda.
Partitura manuscrita fotocopiada.
/Crt. Cda./ SI.
Materias: Cuartetos de cuerda-- Partituras.

Autor: Ramos Villanueva, Vicente Ramón, 1954-

(A.6.6. Biblioteca de la Fundación Juan March)

Título: Poculum Amoris : para orquesta / Ramón Ramos.
Editorial: Valencia : Piles : Institut Valencià de la Música, D.L. 2001.
Descripción física: 4 p., 1 partitura (30 p.) ; 30 cm.
Notas: Música para orquesta.
/Orq./ PL.
/Orq./ HX.
Depósito Legal: V-4803-2001
Materias: Música orquestal-- Partituras.

Autor: Ramos Villanueva, Vicente Ramón, 1954-
Título: Preludi / R. Ramos.
Descripción física: 1 disco compacto (74 min.).
Notas: Duración: 2'44".
Música para guitarra.
Fundación Juan March (Madrid). Ciclo Francisco Tárrega y su estela.
1 disco compacto (74 min.)
José Luis Ruiz del Puerto, guitarra.
Grabación realizada el miércoles 20 de noviembre de 2002 en la Fundación Juan March (Madrid)
/Gtr./ GSE.
Materias: Guitarra-- Grabaciones-- S. XX.
Preludios-- Grabaciones-- S. XX.
Autores: Ruiz del Puerto, José Luis, 1963-, guitarra.

Autor: Ramos Villanueva, Vicente Ramón, 1954-
Título: Quasi niente / Ramón Ramos., 10-5-1983.
Edición: 1ª ed.
Editorial: Barcelona : Boileau, D.L. 1995.
Descripción física: 1 partitura (3 p.) ; 31 cm.
Notas: Música para flauta.
Amb la col-laboració de Generalitat de Catalunya Departament de Cultura.
Amb la col-laboració del Fons de Simfònics de la Sociedad General de Autores de España (SGAE)
/Fl./ BO.
Depósito Legal: B. 3709-1995
ISBN: 84-8020-123-1
Materias: Flauta-- Partituras-- S. XX.

Autor: Ramos Villanueva, Vicente Ramón, 1954-
Título: Quasi niente / Ramón Ramos.
Descripción física: 1 casete (60 min.).
Notas: Música para flauta.
Duración: 4' 32".
Fundación Juan March (Madrid). Ciclo Flauta Española del Siglo XX.
Juana Guillem, flauta.
Grabado el 11-3-1987 en la Fundación Juan March (Madrid)
/Fl./ GSE.
Materias: Flauta-- Grabaciones-- S. XX.
Autores: Guillem, Juana, flauta.
Enlaces: «URL»http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/teatro/Musica/MC264-2.mp3http://www.march.es/Recursos_Web/Culturales/teatro/Musica/MC264-2.mp3 «/URL»

Autor: Ramos Villanueva, Vicente Ramón, 1954-
Título: Remor de Claredats [Música notada] : para clarinete, vibráfono y piano / Ramón Ramos.
Editorial: Valencia : Instituto Valenciano de la Música : Piles, D.L. 2005.
Descripción física: 1 partitura (15 p.) ; 30 cm + 2 partes.
Depósito Legal: V 3003-2005
Materias: Grupo instrumental-- Partituras-- S. XX.
Entidades: Institut Valencià de la Música.

Autor: Ramos Villanueva, Vicente Ramón, 1954-
Título: SGAEvarius / Ramón Ramos., 1998.
Editorial: Valencia : Piles, D.L. 2005.
Descripción física: 2 p., 1 partitura (10 p.) + 5 partes ; 30 cm.
Notas: Música para grupo instrumental.
Duración: 2'30"
/Cl., Fl., Ob., Vcl. y Vf./ PL.
Depósito Legal: V-936-2005
Materias: Grupo instrumental-- Partituras-- S. XX.
Música de cámara-- Partituras-- S. XX.
Quintetos-- Partituras-- S. XX.
Divertimentos-- Partituras-- S. XX.

==========

A.7.	PERMISOS DE CONSULTA Y REPRODUCCIÓN DE DOCUMENTOS DE LOS FONDOS DE ARCHIVO DE INSTITUCIONES.

A.7.1. Institut Valencià de la Música (actualmente CulturArts - Unidad de Música):

UNITAT DE MÚSICA
CULTURARTS GENERALITAT
20 FEB. 2013
ENTRADA / EIXIDA
Nº 301 Nº —

Inmaculada Tomás Vert
Culturarts Generalitat - Unidad de Música

HÉCTOR OLTRA GARCÍA, con DNI: 44504465V, alumno del MÁSTER DE MÚSICA de la UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA durante el curso 2012-13,

EXPONE QUE:
Se encuentra desarrollando sus investigaciones para el TRABAJO FINAL DE MASTER sobre la figura del compositor Valenciano D. RAMÓN RAMOS, así como recopilando información para su futura TESIS DOCTORAL. Trabajos de investigación con los que se pretende hacer honor a la memoria del autor, dejando constancia sobre su persona y su importante contribución al panorama musical compositivo valenciano actual.

Por tal motivo SOLICITA:
Poder acceder al material referente a D. RAMÓN RAMOS que la institución posee en sus archivos, con el fin exclusivo de ser estudiado y consultado con toda responsabilidad, rigor y respeto, para nutrir y enriquecer sus investigaciones sobre el destacado compositor valenciano.
Así mismo, solicita una copia de todo este material para poder ser estudiado y analizado exhaustivamente durante el periodo de sus investigaciones para el TFM y la TESIS DOCTORAL:

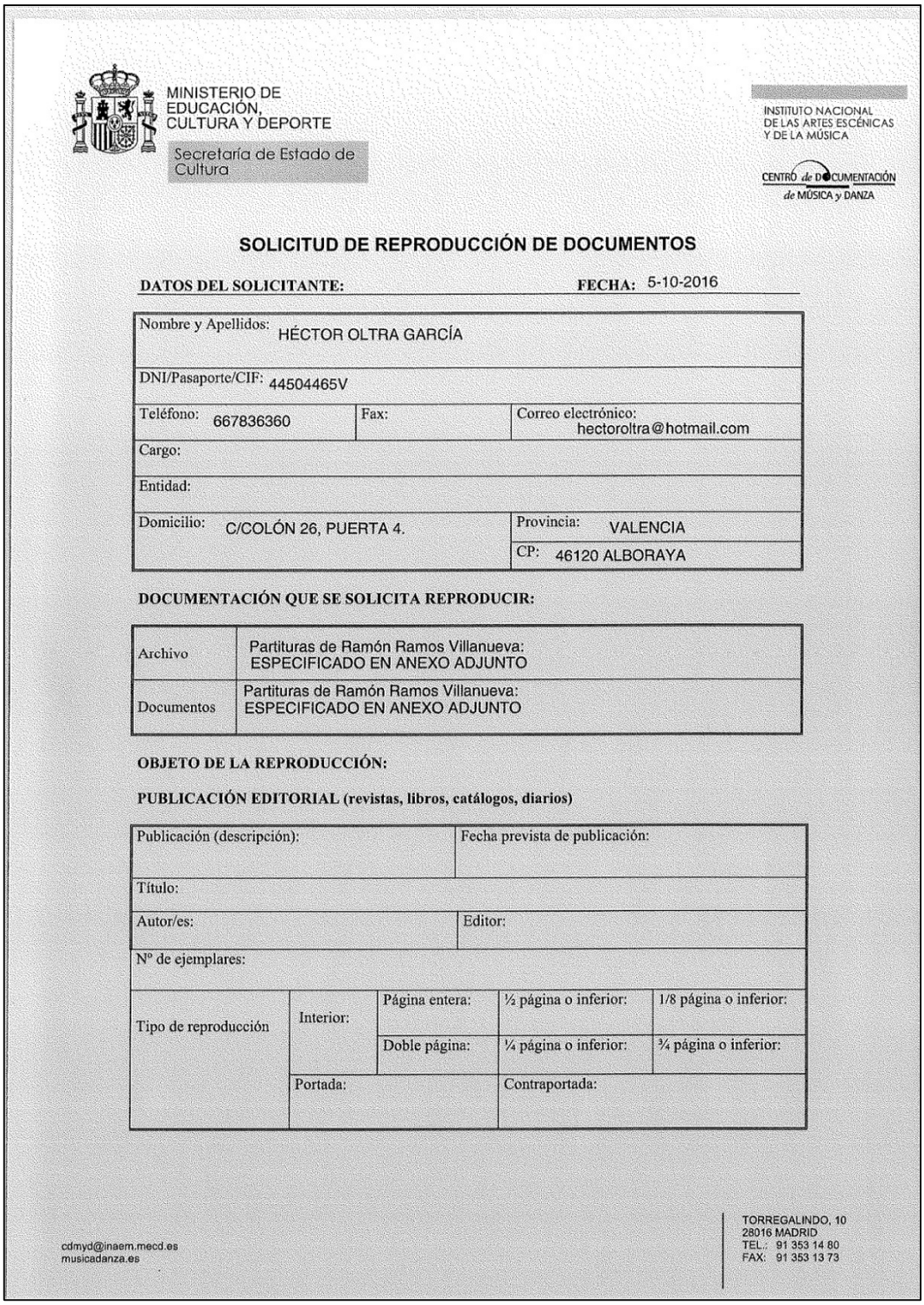
- -Partituras de las obras de encargo del IVM.
- -Material sonoro.
- -Material audiovisual.
- -Material gráfico.

Atentamente,
Héctor Oltra García

Valencia, 20 de febrero de 2013.

==========

A.7.2. Biblioteca del Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM:



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
Secretaría de Estado de Cultura

INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA
CENTRO de DOCUMENTACIÓN de MÚSICA y DANZA

SOLICITUD DE REPRODUCCIÓN DE DOCUMENTOS

DATOS DEL SOLICITANTE: **FECHA:** 5-10-2016

Nombre y Apellidos: HÉCTOR OLTRA GARCÍA		
DNI/Pasaporte/CIF: 44504465V		
Teléfono: 667836360	Fax:	Correo electrónico: hectoroltra@hotmail.com
Cargo:		
Entidad:		
Domicilio: C/COLÓN 26, PUERTA 4.		Provincia: VALENCIA
		CP: 46120 ALBORAYA

DOCUMENTACIÓN QUE SE SOLICITA REPRODUCIR:

Archivo	Partituras de Ramón Ramos Villanueva: ESPECIFICADO EN ANEXO ADJUNTO
Documentos	Partituras de Ramón Ramos Villanueva: ESPECIFICADO EN ANEXO ADJUNTO

OBJETO DE LA REPRODUCCIÓN:

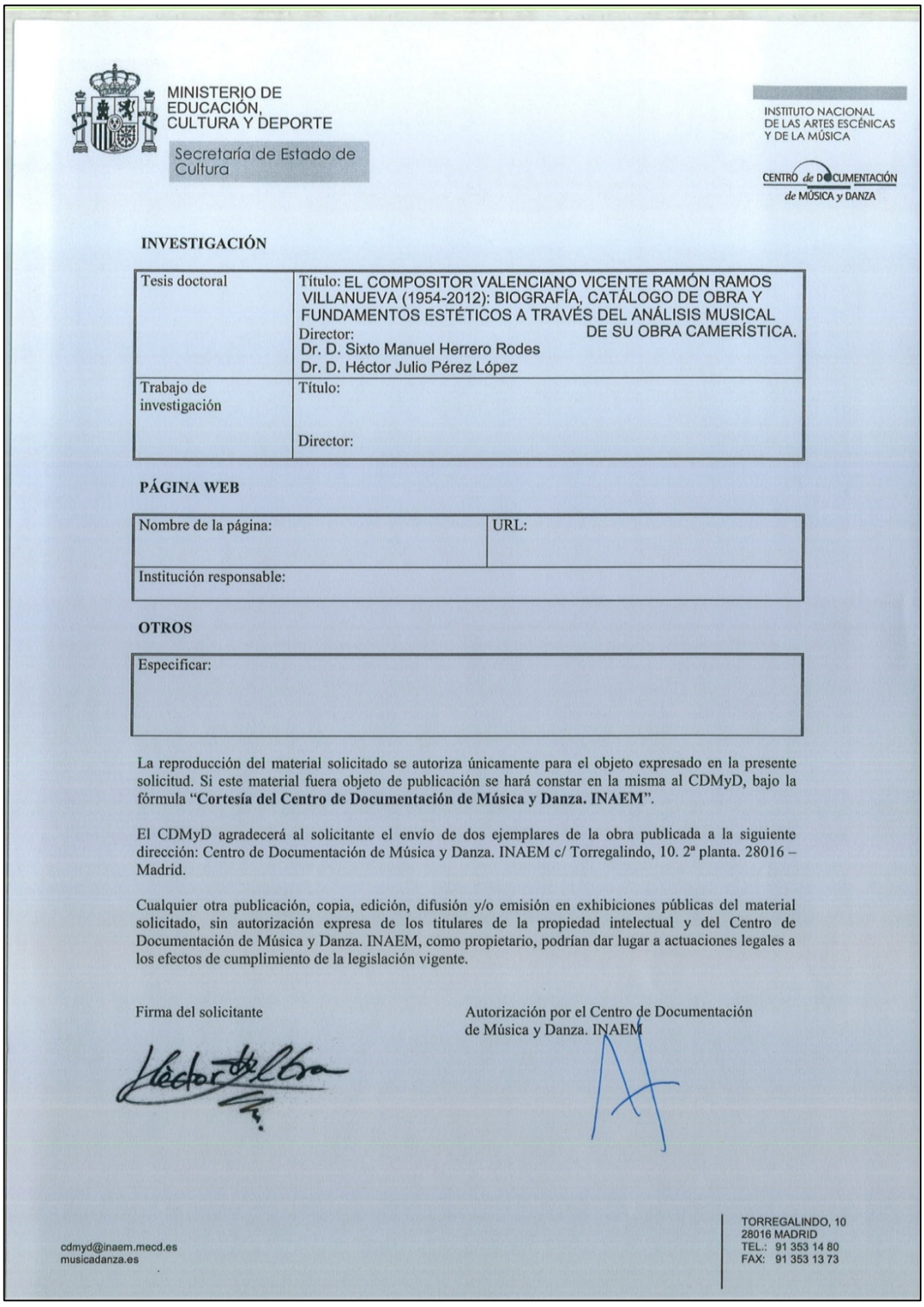
PUBLICACIÓN EDITORIAL (revistas, libros, catálogos, diarios)

Publicación (descripción):			Fecha prevista de publicación:	
Título:				
Autor/es:			Editor:	
Nº de ejemplares:				
Tipo de reproducción	Interior:	Página entera:	½ página o inferior:	1/8 página o inferior:
		Doble página:	¼ página o inferior:	¾ página o inferior:
	Portada:		Contraportada:	

cdmyd@inaem.mecd.es
musicadanza.es

TORREGALINDO, 10
28016 MADRID
TEL.: 91 353 14 80
FAX: 91 353 13 73

(A.7.2. Biblioteca del Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM)



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
Secretaría de Estado de Cultura

INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA
CENTRO de DOCUMENTACIÓN de MÚSICA y DANZA

INVESTIGACIÓN

Tesis doctoral	Título: 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. Director: Dr. D. Sixto Manuel Herrero Rodes Dr. D. Héctor Julio Pérez López
Trabajo de investigación	Título: Director:

PÁGINA WEB

Nombre de la página:	URL:
Institución responsable:	

OTROS

Especificar:

La reproducción del material solicitado se autoriza únicamente para el objeto expresado en la presente solicitud. Si este material fuera objeto de publicación se hará constar en la misma al CDMyD, bajo la fórmula "**Cortesía del Centro de Documentación de Música y Danza. INAEM**".

El CDMyD agradecerá al solicitante el envío de dos ejemplares de la obra publicada a la siguiente dirección: Centro de Documentación de Música y Danza. INAEM c/ Torregalindo, 10. 2ª planta. 28016 – Madrid.

Cualquier otra publicación, copia, edición, difusión y/o emisión en exhibiciones públicas del material solicitado, sin autorización expresa de los titulares de la propiedad intelectual y del Centro de Documentación de Música y Danza. INAEM, como propietario, podrían dar lugar a actuaciones legales a los efectos de cumplimiento de la legislación vigente.

Firma del solicitante

Autorización por el Centro de Documentación de Música y Danza. INAEM

cdmyd@inaem.mecd.es
musicadanza.es

TORREGALINDO, 10
28016 MADRID
TEL.: 91 353 14 80
FAX: 91 353 13 73

(A.7.2. Biblioteca del Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM)

ANEXO

Biblioteca CDMyD. Obras solicitadas, Héctor Oltra García. 5-7-2016.

Comunicación [Música notada]
por Ramos, Ramón.
Editor: Düsseldorf Autoedición 1981**Disponibilidad: Copias disponibles para referencia:** Centro de Documentación de Música y Danza [P (M) - 748/85] (1) .

Pas encore para cuarteto de cuerda = für Streichquartett = pour quatuor à cordes = for String Quartet [Música notada]
por Ramos, Ramón.
Editor: Düsseldorf Autoedición 1979**Disponibilidad: Copias disponibles para referencia:** Centro de Documentación de Música y Danza [P (M) - 5/87] (1) .

Yerbabuena para violoncello y piano o cémbalo [Música notada]
por Ramos, Ramón.
Editor: Düsseldorf Autoedición 1981**Disponibilidad: Copias disponibles para referencia:** Centro de Documentación de Música y Danza [P (M) - 14/87] (1) .

Rien ne va plus (para 12 cuerdas) [Música notada]
por Ramos, Ramón.
Editor: Alginet Autoedición 1985**Disponibilidad: Copias disponibles para referencia:** Centro de Documentación de Música y Danza [CDMC P (M) - 651] (1) .

Das aufwachen des Gregor Samsa [Música notada]
por Ramos, Ramón.
Editor: [Alicante] Autoedición [1989]**Disponibilidad: Copias disponibles para referencia:** Centro de Documentación de Música y Danza [CDMC P (M) - 656] (1) .

Contra para dos orquestas y un percusionista [Música notada]
por Ramos, Ramón.
Editor: Valencia Autoedición 1984**Disponibilidad: Copias disponibles para referencia:** Centro de Documentación de Música y Danza [CDMC P (M) - 1687] (1) .

==========

A.8.	RAMÓN RAMOS: *"DEL MANUAL SERIAL AL TRATADO DE LA EXPRESIÓN ESTRUCTURADA"*. CONFERENCIA, 17/01/2000.

A continuación se presenta la transcripción literal de la conferencia, y el acto que la enmarcó, impartida por Ramón Ramos sobre su propia música, titulada *"Del manual serial al tratado de la expresión estructurada"*, y que tuvo lugar el lunes 17 de enero en el Club Diario Levante de Valencia. El acto fue promovido por el Colectivo para el Desarrollo Interdisciplinar de la Creación Sonora ART'S XXI, moderado por el músico improvisador y articulista musical Josep Lluís Galiana, y contó con la presentación de Emilio Calandín, compositor y presidente de ART'S XXI.

Es posible contar con este fantástico testimonio de indudable valor, de voz del propio compositor, gracias a la grabación en directo del evento que me fue muy amablemente facilitada por el compositor, compañero y amigo de Ramón Ramos, Gregorio Jiménez.

A.8.1. Transcripción: Casete, cara A. Grabación en directo, duración 40'52'':

-**Josep Lluís Galiana**: {Dirigiéndose a la audiencia:} Desde hace muchos años, eh... yo diría que casi diez años, casi una década, que es la que... la que cumpliremos este año en el mes de noviembre, el Club Diario Levante ha tenido siempre una especial dedicación a... a su apartado… a su capítulo musical. Pero no solamente en la faceta interpretativa, sino en el debate dentro de la música. El debate entre los compositores, los que escriben la música en los pentagramas. Eh... es verdad que... que tenemos eh... eh... mucha facilidad para entrar en los debates sobre la literatura, sobre la pintura, sobre las artes plásticas en general, sobre el cine, sobre el teatro, eh... en numerosos suple... suplementos de... de periódicos, muchas revistas especializadas, inc... incluso la televisión dedica muchos minutos de su programación al debate literario, invitando a escritores, incluso eh... introduciéndose en profundidades a veces eh... de alto nivel. También el debate en el cine ocupa obviamente mucho espacio en un *[00:00]*

medio audiovisual, incluso en los suplementos de los periódicos. Estamos, yo creo, que a veces incluso hartos de saber el cómo se hacen las películas. Los famosos "making off". Sabemos eh... muchísimas cosas sobre las interioridades del cine. Sabemos también mucho sobre las artes plásticas. Eh... no solamente por que asistimos a los museos que en este momento existen en nuestro país, sino porque hay un debate permanente desde las páginas de los medios de comunicación, desde la... desde las... eh... desde las pantallas de televisión o desde las emisoras de radio. Sin embargo siempre echamos en falta ese debate de otra de las artes, de las bellas artes que es... que son... que es la música. Es un debate que no existe a penas, únicamente ese pequeño capítulo esporádico de la crítica musical que comenta las jugadas del último concierto, eh... las grandes bondades de los grandes intérpretes que vienen a... a nuestro país, incluso algunos que residen en él, pero nunca nos adentramos eh... en profundidades cuando hablamos de música. No… no nos metemos a saber cómo se hace una obra musical. No conocemos el "making off" de una composición, eh… escrita últimamente, una composición contemporánea. Eh… de ahí que el Club Diario Levante desde hace ya muchos años, eh… ha dedicado una… un ciclo, yo diría que permanente, porque nunca falla ningún… ningu.. ningún curso, el invitar a los compositores a que hablen sobre su obra, que hablen sobre sus incertidumbres, sobre sus dudas estéticas, sobre sus caminos creativos. En esta misma tribuna, en estos últimos eh… nueve años, casi diez, han pasado muchísimos compositores. Algunos eh… incluso extranjeros. No nos hemos limitado solamente a los compositores nacionales o valencianos. Eh… eh.. como por ejemplo Edison Denisov, que estuvo aquí el año 93, poco antes de fallecer, y habló sobre su obra. Hemos tenido compositores como Cristóbal Halffter, como Tomás Marco, que nos visitó el año pasado, y compositores valencianos, algunos de ellos veo que están aquí hoy en la sala arropando a nuestro invitado de hoy, como Luis Blanes, José Antonio Orts…. También pasó, eh… dos años también antes de fallecer, nuestro gran compositor Báguena Soler, y dio,

yo creo que fue su última conferencia eh… pública, habló sobre su obra, sobre sus eh… influencias estéticas, incluso de numerosas ane… anecd… anécdotas que rodearon la vida de este gran compositor valenciano.

Hoy tenemos la… la suerte y el gran honor de tener uno de los compositores eh… jóvenes valencianos que m… más han despuntado y siguen despuntando en el panorama musical nacional e incluso internacional. Ramón Ramos, eh… actualmente Catedrático de Composición en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, lo fue entes del Conservatorio "Oscar Esplá" de Alicante, eh… lleva ya más de dos décadas en el… en la tarea de crear día a día nuevas obras sonoras. Este acto, que se hace en colaboración con la Asociación ART'S. XXI, es un colectivo para el desarrollo interdisciplinar de la creación sonora, eh… tenemos hoy aquí a su presidente, que es otro compositor valenciano, Emilio Calandín, que ya en alguna ocasión… hemos… también hemos tenido en esta tribuna, hará la… la presentación, digamos oficial, de… de este acto. Un acto que… que va a tener ilustraciones musicales de algunas de las obras de Ramón Ramos, y también ilustraciones en vivo de un guitarrista valenciano y que, eh… sin duda eh… va a tener grandes éxitos en un futuro muy cercano. Él es *[05:00]* Vicente Cuadrado… interpretará una de las primeras obras de Ramón Ramos, ya lejana, en… en la década de los '70, y eh… hay una sorpresa que no está en el programa, pero estrenará una pequeña pieza muy breve, no llega apenas al minuto, al final de… de este encuentro.

Yo voy a ceder la palabra a Emilio Calandín, y como he dicho antes, va a hacer la presentación oficial de Ramón Ramos, y introducirá esta charla que, como bien pone en el programa, o como mal pone en el programa –porque se cometió un error en el programa–, eh… tiene por título: "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada". Les dejo en manos de Emilio Calandín. Muchas gracias.

-**Emilio Calandín**: {Dirigiéndose a la audiencia:} Buenas tardes.

[*Interrumpen aplausos*]

Muy buenas tardes a todos. En primer lugar quiero agradecer esta nueva colaboración con el Club Diario Levante, eh… retomamos otra vez las charlas de los… de los… eh…. las conferencias de compositores que ya empezamos hace unos meses, […*corte de la grabación*…] y otra nueva colaboración con ART'S. XXI y el Club Diario Levante y nos… y nos llena de satisfacción. También para mi es una satisfacción presentar hoy a quien voy a presentar, a Ramón Ramos. Compositor y amigo, y… pues siempre es grato para uno presentar a un amigo, ante… ante los que no lo conocen. Eh… como en el programa de… de presentación, el programa, ya tienen Uds. un breve currículum, pues yo voy a centrarme en otros aspectos que ahí no están y que me interesan… pues que son interesantes conocer. Eh… de su etapa en eh… en Alemania, solamente quisiera destacar eh… su… los estudios realizados con Günther Becker, por lo que después han supuesto en… en toda la progresión compositiva y de pensamiento de Ramón. Su dialéctica musical es bastante peculiar y camina entre… entre el experimentalismo de las técnicas actuales, como improvisación o la aleatoriedad, y un riguroso conocimiento de las tradiciones musicales. Sus primeros pasos en la composición están marcados por la búsqueda de nuevas sonoridades, utilizando los instrumentos de manera no convencional. Esto lo podremos ver cuando… cuando escuchemos la obra ***Declinaciones***[413] para guitarra. Queda bastante… queda bastante patente. Poco a poco derivará hacia una controlada técnica instrumental. La aleatoriedad también es revisada por Ramón, por Ramón Ramos, quien la integra en algunas de sus obras, y según sus propias palabras… "la indeterminación sólo es concebible cuando los elementos aleatorios son parte integrante de la forma global de la obra. Se trata de una indeterminación determinada de antemano por el compositor, y que este utilizará como formante junto a otros elementos de la obra.". Según Ramón Ramos… "una buena selección de los materiales utilizados es lo que permitirá a todo creador, por un lado, la

[413] ***Declinaciones*** (1973) [*H.O.* nº 01].

coherencia deseada en sus composiciones, así como evitar caer en el abismo de la libertad al que hoy en día está expuesto el compositor. La función del compositor es descubrir, ordenar", …también son palabras de Ramón. Esta idea queda reflejada en una frase utilizada por Ramos para… parafraseando a Marcel Proust: "No somos libres frente a la crea… a la obra de arte. No la hacemos a nuestro gusto, sino que preexiste y hemos de descubrirla". En esa búsqueda, provocada por la constante duda a disipar, Ramos ha producido un catálogo amplio para las más diversas agrupaciones instrumentales, y en el que encontramos obras tan contrastantes como ***Pentáfono***[414], ***Concierto para violoncello y orquesta***[415], o ***Declinaciones***, que hoy escucharemos. ***Pentáfono***, por ejemplo, está concebida para 5, 10, 15, 20 o 25 fuentes sonoras, ni siquiera especifica el… el instrumento que tiene que hacerla, y en la que la aleatoriedad de la distribución instrumental contrasta con el fuerte control rítmico. Por ejemplo, en el ***Concierto para*** con… para ***cello*** y con… y… ***y orquesta***, eh… donde el tratamiento tanto el del instrumento solista como el de la orquesta, entronca con la transi… con la tradición concertística. Y en ***Declinaciones*** para guitarra es una obra en la que nuevas sonoridades nos llevan a un mundo musical totalmente contrastante con todo su posterior catálogo. ***Declinaciones*** es la primera obra catalogada de… de Ramón Ramos. Esta obra nos muestra también el gran sentido del humor de Ramos, característica que aflora constantemente en su música.

Su actividad pedagógica, vemos que ocupa, como ha dicho José Luis, eh… la Cátedra de Composición del Conservatorio Superior de Música de Valencia, le preocupa profundamente la transcendencia de la enseñanza en la posterior evolución del alumno, le hace replantearse constantemente sus propuestas y métodos, cuestionándose incluso la validez de sus propuestas compositivas. Rigor, profundo conocimiento de la materia musical y un marcado sentido del humor son características *[10:00]*

[414] ***Pentáfono*** (1979) [*H.O.* nº 18].
[415] ***Concierto para violoncello y orquesta*** (1991) [*H.O.* nº 54].

que definirían, pues, a Ramón Ramos. Características que, sin duda, podremos ir descubriendo a lo largo de la charla que nos tiene preparada para esta tarde.

{Dirigiéndose a Ramón Ramos:} Yo… *ja me calle*… habla.

-**Ramón Ramos**: {Dirigiéndose a Emilio Calandín:} Pero has dicho todo lo que iba a decir yo… [*risas*].

{Dirigiéndose a la audiencia:} Lo ha dicho todo [*risas*]. Bueno pues eh… buenas tardes. Eh… primero que nada eh…

{Dirigiéndose a sus compañeros de tribuna:} Escuchamos la obra de guitarra, ¿no?.

{Dirigiéndose a la audiencia:} En el programa creo que está previsto que Vicente Cuadrado tocase la… la obra….

{Dirigiéndose a sus compañeros de tribuna:} Creo que lo pone, ¿no?.

-**Emilio Calandín**: hm… hm… [*asiente*].

-**Ramón Ramos**: {Dirigiéndose a la audiencia:} Eh… después del… eh… después de la charla, pero hemos *pensao* que como fue la primera obra que yo hice y que prácticamente me abrió las puertas del… Conservatorio de Düsseldorf y todo eso… casi la podíamos escuchar antes.

Eh… si acaso luego ya empezamos con el… bueno, les contaré si acaso luego lo de la… el porqué del título… […*ininteligible*…] decía antes… eh… creo que fue un poquito así… improvisada[*o*] ¿no?, ahora lo comentaremos.

{Dirigiéndose a sus compañeros de tribuna en referencia al guitarrista Vicente Cuadrado:} ¿Empieza él directamente, o…?.

{Dirigiéndose a Vicente Cuadrado:} Vicente, ¿tocas la obra?.

{Dirigiéndose a la audiencia:} Esto es….

{Dirigiéndose a sus compañeros de tribuna:} ¿Lo cuento luego, no, casi?, ¿no?, ¿la historia de la obra?. Vale.

[…*Corte de grabación*…]. [Se supone que durante el corte ha sido interpretada la obra ***Declinaciones*** de Ramón Ramos, por el guitarrista Vicente Cuadrado].

-**Ramón Ramos**: {Dirigiéndose a la audiencia:} Bueno, pues nada, pues esta es la primera obra que hice yo, y ahora les cuento el porqué y cómo fue la cosa. Eh... les hago una pequeña introducción… Yo, eh… por suerte y por desgracia tuve que ir a Alemania prácticamente joven… Por desgracia por que murió mi padre el año '71, yo tenía entonces, pues 17 años, ¿sí?, y… tuve que ir a Alemania pues porque había un hermano mío allí, y allí prácticamente eh… iba para… iba de visita unos días solamente y me quedé pues eh… 20, eh… 10 años he estu… he estado en Alemania, generalmente viviendo en Düsseldorf. Eh… la historia de la… composición, prácticamente esta [de] guitarra… es que eh… yo ya había compuesto cositas aquí, yo estudiaba aquí violonchelo en el Conservatorio de Valencia, había *empezao* en la Sociedad de mi pueblo[416] con… como muchísimos músicos valencianos. Tocaba la trompa en la banda, etc… etc… Eh… en el momento en que me fui a Alemania conocí en Düsseldorf a dos compositores, uno de ellos, y quizá el más conocido porque trabaja en radio[417] desde siempre, que es Carlos Cruz de Castro[418], ¿no?, que es un compositor relativamente conocido. Y a otro compositor que se llama Francisco Estévez[419], que no es tan co… conocido porque se hizo mormón hará cosa de… 6 o 7 años, entonces desapareció del mapa musical. Ellos estaban estudiando en Düsseldorf con Milko Kelemen, un compositor eh… creo que era Yugoslavo, si…, un compositor Yugoslavo que luego fue… eh… cuando se fue él vino Günther Becker de Grecia y ya fue el que se quedó como profesor. Y claro, yo, eh… prácticamente estaba… convivía muchísimo con ellos y… bien lo que te decían, lo que hablaban, las cuestiones de las

---

416 *Sociedad Artística Musical de Alginet*.
417 Radio Clásica de Radio Nacional de España (RNE).
418 Carlos Cruz de Castro (Madrid, 1941).
419 Francisco Estévez Díaz (Villa Cisneros, 1945).

obras que hacían gráficas, eh… como yo tocaba un poco también la guitarra hice esta obrita, pues, con un cúmulo de… de efectos…. No es una obra que tiene ninguna pretensión, de ningún tipo, es una obra que tiene mucha fantasía, eso sí, en cuanto al timbre, pero… no es que se pueda considerar como obra. Y… el que yo haya dicho antes que esta obra fue la que me abrió las puertas del Conservatorio de Valencia [*lapsus linguae*= Düsseldorf] suena un poquito así rimbombante, pero es verdad, oh…. Yo como iba con el… con Carlos Cruz de Castro y Francisco Estévez, que son pues bastante mayores que yo –ellos tendrán unos 10, 12 años mayores que yo– yo iba con ellos y íbamos a cenas o a clases colectivas –yo asistía como oyente–, y un día se me ocurrió, me atreví a decirle a… a mi futuro profesor, a Günther Becker, que si podía ver y escuchar la obra. Y la escuchó, y me permitió, no es que me aceptó en clase, pero sí me permitió [*carraspea*] poder compaginar [*carraspea*] …perdón! poder compaginar las obras, los estudios teóricos –contrapunto, armonía, fuga y todo eso…– con los de composición. Y así prácticamente, ya una vez que acabé los teóricos, eh… pues, continué con él hasta que me vine a España en el año '82[420]. Esta es un poquito la historia de… de esta obra.

Eh… Por lo demás, quiero hacer una… una pequeña introducción, o… eh… decir primero lo que estaba diciendo antes, que el…, lo del título este que le hemos puesto aquí, yo sé que suena un poquito pretencioso, y la idea del… "Del manual serial al tratado de la expresión estructurada", eh… fue un título que prácticamente lo tuvimos que buscar eh… José Luis me llamó por teléfono, ¿no?, una tarde, dijo: "mañana tiene que salir en prensa el anuncio del… de la charla, ¿qué ponemos?", y yo como

[420] El dato que da Ramos sobre el año de regreso a España parece ser incorrecto, ya que el examen final de composición en el *Robert-Schumann-Institut* de Düsseldorf aparece aprobado en fecha del 22 de febrero de 1983, y su regreso tiene lugar en abril de ese mismo año, tal y como se narra en el Capítulo 1, *1.2. RESULTADO: HISTORIA DE VIDA DE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA (VERSIÓN PRINCIPAL: CRONOLÓGICA, EN ETAPAS, NARRADA DETALLADAMENTE E ILUSTRADA)*, de la presente Tesis Doctoral.

pienso mucho los títulos, pues, no sabía qué decirle, si no es un *poc rollo* ¿no?. No sé, entonces yo pensé rápidamente, pensando en que, como yo últimamente había hecho unas obras que utilizaban mucho los sustantivos, ese manual, como el manual de sueños, o el tratado, el ***Tratado de la locura***[421]; pues yo digo, ya está!, pues hacemos eh… una cosa que vaya desde el serialismo integral, o serialismo que empecé yo haciendo con Günther Becker, hasta esa libertad controlada que sería el… lo que estoy prácticamente haciendo ahora, o estoy intentando hacer ahora. Entonces llegamos a eso, pues eso! *"Del manual serial al tratado de* (u…) *la expresión estructurada"*, y ahí quedo el… el título. *[15:00]*

Eh… Yo empecé haciendo serialismo [*resopla sutilmente*], hoy… lo hago quizá bastante menos [*inspira aire*], y busco mayor… una mayor expresividad en mi música. Eh… por eso yo creo que lo del título se podría, se podría… justificar eh… lo que yo he hecho en… en todo esto… en todo este tiempo [*carraspea*]. Más de una persona me ha dicho que con este reclamo, poca gente vendría. Creíamos que iba a venir menos pero sí que son bastantes, gracias a Dios. Eh… no me gustaría, y quiero hacerlo corto, porque además eh… quisiera que escuchásemos eh… cuatro trocitos, cuatro secciones de obras, luego las veremos: son ***Pentáfono***, ***Pas encore***[422], después escucharemos un trocito de ***Ricercare***[423], ***Contra***[424] y… y un poco del ***Concierto para violoncello y orquesta***. [*carraspea*]. Eh… No voy a hablar demasiado de mi música. Eh… Ni voy a hablar ni a filosofar sobre ella, tampoco creo que pudiera filosofar sobre la música, simplemente os contaré pues cómo es mi proceso creador, cómo fue y cómo es ahora, y porqué creo que… que compongo –una cosa, creo que difícil, que todos deberíamos de contestar, todos un poquito de… [*inspira*]–. Yo creo que ante todo,

---

421 ***Tratado de la locura*** (1998) [*H.O.* nº 69].
422 ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 16].
423 ***Ricercare*** (1986) [*H.O.* nº 43].
424 ***Contra*** (1984) [*H.O.* nº 35].

compongo porque me gusta. Porque siempre me ha llamado componer. Yo creo que desde… desde que era muy pequeño, yo desde que ya tenía nociones de solfeo, que ya tocaba en la banda los contra… en… los contratiempos de las trompas, que siempre hacemos, ¿no?. Eh… cuando ya sabía solfeo pues ya hacía alguna cosita para… para trompa y piano, o piano. Luego cuando estudié Cello pues ya hacía alguna cosita para violonchelo y piano, siempre melodías tonales, en Do menor, muy melosas, muy melódicas y todo eso… Hasta que…, o sea que prácticamente ha sido [*que*] lo llevaba dentro, me gustaba, y además me gustaba componer y me daba la gana componer y… podía componer lo que quisiera. Nadie me decía lo que no debía de hacer. Después sí que me lo dijeron [*inspira*]. Pero yo creo que siempre he compuesto y además eh… creo que les debo un homenaje a mis dos primeros eh… *Maestros* […*ininteligible*…] los dos señores del pueblo de siempre, los… Miguel Espert, que fue un grandísimo trompa, y Antonio Lozano, que son los… los hombres que hay en todas las bandas, en todas las bandas todavía hoy, ¿no?, que por… simplemente por amistad o por cariño, o por que aman la música muchísimo, dan todo lo que… lo que tienen. Eh… [*carraspea*]. Eh, pues digo que... eh… Compongo porque me gusta, me ha *gustao* siempre y creo que es la mejor y la única forma que tengo de… de expresarme. Yo creo que no… no puedo hacerlo de… de otra forma. No sé si lo hago bien o lo hago mal, pero es la única que tengo. Es el único, para mi es el único camino posible de exteriorizar la receptividad de los sentidos. Yo creo que la música… bueno, la música, el arte en general, es la manifestación espiritual, intelectual, de… de toda… de toda emoción. Todo lo que llevamos dentro es la… la única forma de decirlo. Eh… El que porqué compongo, ya está claro, yo creo ahora el… cómo componemos, o cómo compongo yo…. Componer es difícil, es una cosa además… eh… […*ininteligible*…] yo creo que compongo de una forma compul… compulsiva. Eh… mucho, lo paso

además muy mal, muy mal, bueno, mis amigos lo saben. Gregorio[425] lo sabe, ellos lo saben [refiriéndose a sus compañeros de tribuna], que no duermo, que… […*ininteligible*…]. Eh… Corrijo y tiendo muchísimo a corregir las cosas que hago, puedo literalmente… corrijo mucho, muchísimo, y aún así sigo corrigiendo, intentando mejorar y perfeccionar lo que hice la noche anterior. Y digo ¿no?, que generalmente siempre componemos de noche los compositores, no sé porqué. Eh… Todo me parece que… todo me parece que podría ser mejor. Me estanco, tiendo a inmovilizarme, a estancarme, recompongo lo compuesto, vuelvo a dejarlo de nuevo para el día siguiente… empiezo a modificar dinámicas, ataques, texturas, etc…, etc…, etc…. Y eso todo los días, o sea, y lo malo, lo peor es que el problema está ahí, te lo llevas a la cama, te acuestas con él, eh… lo sueñas, te despiertas con él y sigue estando ahí. Y al día siguiente es lo mismo. Es una… un círculo vicioso que a veces eh… no tiene fin si no llega alguien y te hace un encargo y tienes una fecha determinada, ¿no?.

{Dirigiéndose a sus compañeros de tribuna:} Yo soy un poquito así, ¿no?.

{Dirigiéndose a la audiencia:} Yo creo que los contratos, los… eh… cuando tenemos que hacer una obra de encargo nos ayuda un poquito a olvidar todas esas cosas, y la… sí, lo hacemos más rápido porque… porque no tenemos más remedio, si no estaríamos siempre componiendo la misma obra. Eh… eh… Por eso quizá, sí, puedes pensar por eso… eh… los compositores, yo creo que somos eh… personas, o personajes difícilmente soportables. Yo creo que somos muy complicados para los seres que nos rodean eh… a veces, pues, nada, no se puede hablar con nosotros…. Ya lo dijo… no es de ahora, ya lo dijo Thomas Mann, *[20:00]*

{dirigiéndose a alguno de sus compañeros de tribuna:} por cierto, un librito que me regalaste tú…. {Dirigiéndose a la audiencia:} Yo soy… Thomas Mann es un autor que me gusta muchísimo. Yo me enganché hace muchísimo tiempo a… al… "Doktor Faustus"…, además una obra por ahí que se

[425] Gregorio Jiménez Payá.

llama eh… *Variaciones* [*lapsus linguae*= ***Diferencias***] ***sobre Doktor Faustus***[426] –quería hacer una ópera sobre el "Doktor Faustus" también–, una, o sea, me ha, me ha atraído mucho siempre la… la historia de… de Fausto, de Goethe, pero trasportada al siglo XX y en eh… el cuerpo de un compositor, ¿no?, y dodecafónico además, ¿no?, una cosa muy bonita, además que tuvo un problema, un litigio, eh… Thomas Mann con… con…, Thomas Mann con, con Schoenberg, porque él se inventó un historia, la palabra constelación por una serie de doce sonidos que él había inventado, cuando Schoenberg dijo que era suya… una historia, eh… muy bonita. Bueno, eh…, ya lo, entonces lo dijo él, él cuando acabó el "Doktor Faustus" hizo una novelita, una historia de la novela, cómo hizo la novela, y dice: "Quien está perseguido siempre por el demonio de la creatividad, quien está siempre preocupado, angustiado, obsesionado por la obra de cada año, de cada día, ¿ha sido alguna vez una… un ser de agradable convivencia?". Yo creo que no, ¿no?. Yo creo que no. Eh… Además los creadores –digo los creadores, los compositores en especial más, ¿no?– presentamos una característica excepcional. Ah! un poco bruto, mira, hacemos un trabajo que aparentemente es inefi… es ineficaz. Y esto decía un, un… Manuel Vicent, que es un escritor valenciano que a mí me… me gusta mucho, escribió […*ininteligible*…] en uno[*a*] de sus columnas de un periódico a nivel nacional… Decía que un escritor es una persona que no sirve para nada, y que por tanto quiere cambiar el mundo. Posiblemente tendríamos que hacer eso nosotros también… no lo sé. Somos, eh… los creadores, las dos caras de la moneda. Por un lado la cara de la libertad, y por otro la cruz de la soledad, y al fin y al cabo es el precio de la libertad. Ya he dicho, ya he dicho que… compongo para poder expresarme, para comunicarme, y quién sabe si para buscar la verdad. Pero también pienso que si supiera la verdad, simplemente la proclamaría. Todo lo demás existe a mi alrededor […*ininteligible*…]. Eh… Les cuento un poquito del… muy brevemente, porque tiene que

[426] ***Diferencias sobre Doktor Faustus*** (1992) [*H.O.* nº 56].

durar una horita, […*ininteligible*…], muy brevemente el… lo que he hecho yo, pues, en estos veintitantos años, ¿no? –haría que estoy componiendo–, desde esta primera obra, desde esta primera pieza –que no… no lo considero como obra también–, hasta lo último que he hecho, que es del 99, una obra que se titula eh… ***Poculum amoris***[427], que se estrenó en Ámsterdam la semana pasada, no, hace dos semanas ya, eh…. 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***, que yo creo que es una obra horrible desde el punto de vista de… de… de concepto, porque habla de la muerte. 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, y habla de una cosa… de una cita de Carl Gustav Jung, un psicólogo alemán[428], 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, 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. Y el mismo año, en el '79, …para mi estas dos obras son… son las dos muy pesadas, son las dos insoportables de escuchar, pero para mí eh… tienen muchísimo… mucha importancia porque a partir de ahí yo he creado otras obras eh… me ha *dao* pié a… a hacer otras obras que ya hm… y ha sido por esas dos ya simplemente. En el '79 compuse este, el ***Pas encore***, eh… para cuarteto de cuerda, que tuve la suerte que luego grabó el cuarteto *Arditti*[429], de Londres, el

---

427 ***Poculum amoris*** [grupo] (1999) [*H.O.* nº 72].

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

429 *Arditti String Quartet*. Hace referencia a la grabación: **ARDITTI STRING QUARTET, The**. (1990). *Cinq Quatuors Espagnols* [Grabación sonora]: *The Arditti String Quartet Edition.* Paris: Disques Montaigne. Pista 3, Ramón Ramos, Pas encore.

mismo año, creo que unos meses antes[430], escribí una obra que se titula ***Pentáfono***, que es para 5, 10, 15, 20 o 25 fuentes sonoras cualesquiera.

Vamos a poner, quizá, la primera [*lapsus linguae*= la segunda] de ellas, un trocito simplemente…. Es una obra… Eh… Esta obra es del '79, es una obra para… concebida para 5, ya lo he dicho, para 5, 10, 15, 20 o 25 fuentes sonoras cualesquiera. La principal característica de esta obra es que hay solamente escrito un… digamos, un croquis de la obra, un esqueleto de la obra. Eh… Es… La obra es la variedad tímbrica que se puede conseguir entre una audición y otra, debido a la no determinación de las fuentes sonoras. Eh… Es decir, la… lo que yo pre… eh… pretendía ahí era que una obra que simplemente está eh… esbozada, que apenas tiene… no hay alturas tonales, sino que son libres, eh… al estar muy cons… eh… perfectamente construida la cuestión rítmica, fuera reconocible de una vez a o… de una audición a otra, incluso con diferente instrumentación. Yo creo que sí que pasa. Entonces eh… utilicé cinco grupos, en el que el… el instrumento o el […*ininteligible*…] que está en la primera, tenía los sonidos más agudos, y el que estaba en el cinco, los más graves, pasando por eh… las otras alturas.

Escuchamos una versión, creo que son para cinco instrumentos, de ***Pentáfono***, que se es… se estrenó en la *Neanderkirche*[431] de Düsseldorf el mismo año, el año '79.

[…*Corte de grabación*…]. [Se supone que durante el corte se ha escuchado un fragmento de una grabación de la obra ***Pentáfono*** de Ramón Ramos].

-**Ramón Ramos**: …[*Dü*]sseldorf, ya he dicho, en la *Neanderkirche*, en la iglesia…. Imagínense Uds. ahí cer…, para abrir el concierto y para cerrar el concierto. La… la primera [*sonriéndose*] audición fue esta, y contaba, órgano, y estaban los demás instrumentos distribuidos a los lados de la

---

[430] En realidad, ***Pentáfono*** (del 10 de diciembre de 1979) está escrita unos mese después que ***Pas encore*** (del 16 de febrero de 1979).

[431] Iglesia evangelista de Düsseldorf.

iglesia, a una distancia mínima de tres metros, que es lo que pide la partitura. Y la segunda audición para el final del concierto se tocó con 25 instrumentos. Y, bueno, la verdad que en directo es divertido, ¿no?, porque estás bañado por todas partes de… de sonido. La obra es eh… un poco difícil de explicar porque siempre es lo mismo. Se… La cuestión rítmica está completamente eh… construida, son tres [*carraspea*] …tres de las cinco voces llevan un [*carraspea*] …hacen un *rubato* [*lapsus linguae*= canon] mientras que las otras dos se desplazan sincopadas, llevan otro.

Y después, esto por una parte que es ésta la que me dio el paso para las eh… obras, digamos, más eh… tímbricas, desde el punto de vista más tímbrico. Y las otras… Veremos ahora el ***Pas encore***, que es también del mismo año, eh… os hablo un poquito, un poco de lo que sería ***Pas encore***, eh… es para cuarteto de cuerda, fue compuesta en Düsseldorf entre 1978 y 79. La idea original surge de una cita del psicólogo alemán[432] Carl Gustav Jung extraída de su libro "Froine Erinnerungen und Gedanken"[433], eh! perdón! "Sueños, recuerdos y pensamientos"[434]. 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, sino 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. 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…

---

[432] (Véase la nota al pié nº 426).
[433] Se refiere al libro *"Erinnerungen Träume Gedanken"*.
[434] La traducción registrada del libro al español es *"Recuerdos, sueños, pensamientos"*.

suena terrible, suena brutal, suena muy fuerte, ¿no?. Y entonces yo lo que hice fue, –es muy difícil, con los segundos que vamos a poner, vamos a intentar poner el principio y el final–, 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. Y al final de la obra, –repito que solamente se puede percibir a lo largo del discurso de la pieza–, al final hay una cadencia, una cadencia que debería terminar en *perfecta* y una *dominante séptima*… pero el acorde, una vez que se ha creído la…, se ha creado el acorde de *séptima de dominante*, crea más tensión el acorde de *séptima de dominante* porque viene precedido de una cadencia y de un ruido, […*ininteligible*…] del ruido blanco, prácticamente un acorde de *séptima de dominante*, 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*. *[30:00]*

A ver si podemos poner…

{Dirigiéndose a sus compañeros de tribuna:} Juan se llama, ¿no?. [Hace referencia al técnico de la sala].

{Dirigiéndose a la audiencia:}…el principio,

{Dirigiéndose a sus compañeros de tribuna:} y luego podemos hacer el truco ese que no nos salía antes.

-**Emilio Calandín**: he… he… [*sonríe*].

[…*Corte de grabación*…]. [Se supone que durante el corte se han escuchado los fragmentos de una grabación de la obra ***Pas encore*** de Ramón Ramos].

-**Ramón Ramos**: […*ininteligible*…]. Después eh…, creo que después del ***Ricercare*** y ***Armagedón***[435], que es una obra para piano, ***Ricercare*** es

[435] ***Armagedón*** (1985) [*H.O.* nº 38].

una de las obras que más se ha tocado, es prácticamente un homenaje a Juan Sebastian Bach. Un homenaje en el que cito el… eso… el *Ricercare*, o la *Ofrenda Musical*, el tema de… del rey Federico II de Prusia, que fue la penúltima obra que creo que escribió Bach, ¿no?, después del… dejó incompleta ya el *Arte de la Fuga*. Es una obra que est… que utiliza el tema, el tema de… del rey Fede… que el rey Federico II de Prusia le diera a Juan Sebastian Bach, y que lo trato de varias formas: superposiciones, eh… con efectos en el piano, dentro del piano, incluso con cajitas de música…. Pues solamente vamos a escuchar el… el… el inicio, para que se hagan una idea de cómo está tratada esta obra, ***Ricercare***.

[Se escucha el principio de una grabación de la obra ***Ricercare*** de Ramón Ramos].

-**Ramón Ramos**: [Mientras suena la música]. Eso es piano preparado, con unas eh… cadenas. Es que se oye poco, pero… debería ser piano preparado. Con unas pequeñas placas de metal. [*Carraspea*].

[Se detiene en seco la reproducción de la grabación de ***Ricercare***, en el compás 48].

-**Ramón Ramos**: Bueno. Eh… La otra obra que vamos a escuchar es una obra del…, bueno, a escuchar un trocito, es una obra de la… del año 1987[436]. Eh… es una obra… la obra se titula ***Contra***, y está concebida para dos formaciones orquestales de cámara, simétricas, y percusión. Eh… Es una obra que recrea un poquito eh… ol… el policoralismo típico del último rela… renacimiento y primer barroco veneciano. La obra está distribuida en dos orquesta simétricas eh… una primera orquesta, una segunda orquesta, en la habitual instrumentación solamente cambia, pues, el oboe,

[436] Se trata de un error de datación. Según se ha podido establecer, la datación de la obra es del año 1984. Consúltese en el catálogo la ficha de la obra para más detalles, ***Contra*** (1984) [*H.O.* nº 35].

el… eh… flauta que tiene flautín, el clarinete creo que tiene clarinete bajo, eh…, y se recrea eh… a modo de *hoquetus*, o sea, lo que se llamaba entonces un… un *truncatio vocis*, eh… la idea de la imitación truncada. Mientras que la primera orquesta estipulada aquí, hace una especie de… *[35:00]* de *dux* o de antecedente, la otra responde a mo… a modo de consecuente. Eh… Tiene una parte solista, que es el… el timbal, el timbal solista, eh… está justo entre las dos orquestas, y la concepción global de la obra es motívica, elaborada sobre un único elemento compositivo, la imitación. Eh… la cédula inic… eh… inicial es imitada y variada a la vez, constantemente. O sea, es una de las obras que están dentro de la variación constante. Estaría entroncada dentro del… aquella obra que me había servido para coger uno de los dos caminos que era eh… ***Pentáfono***. Se estrenó el 8 de febrero del no… del '91 por la Orquesta de Valencia bajo la dirección de Odón Alonso. El problema de las dos veces, por desgracia, que se ha *tocao* esta obra, es que en las dos ha salido muy mal. Es una obra muy complicada rítmicamente, y claro, cuando si… si se pierde en una entrada una orquesta, pues la otra ya, pues fijaos, la otra ya va, pues… por otra parte. Esto se hizo aquí, Odón Alonso, prácticamente bien…. Luego se hizo en Alicante con la OSA Orquesta Sinfónica de Alicante, que fue bastante peor, por desgracia.

Oímos solamente un trocito. La idea es… en directo es bonito porque se ve perfectamente el… el… hay ritmos un *to-to-to-Tan, to-to-Tan, Tan* [*casi cantando*] hay un espectáculo y una… una situación que está muy bien…, la música hubiera ido… ido a más siempre. Ya por desgracia no se nos toca casi.

{Dirigiéndose al técnico de la sala:} ¿La pones por favor?.

[…*Corte de grabación*…]. [Se supone que durante el corte se ha escuchado un fragmento de una grabación de la obra ***Contra*** de Ramón Ramos].

-**Ramón Ramos**: …cosas muy seriales, bueno, no muy seriales. Yo no he sido nunca muy serial, no he escrito por ejemplo nunca serialismo into…

integral…. A lo mejor la única persona que ha escrito aquí serialismo integral es Pascual [*resopla*], ¿no?, que yo creo que es el uni… el único alumno capaz, Pascual Hernández[437], que es profesor del Conservatorio de Cullera…

{Dirigiéndose a Pascual Hernández, presente en la sala:} …que creo que fuiste capaz de hacer, en cuarto de Composición creo que fue, una obra serial integral [*con énfasis*]. Y yo… "pobrecito" [*risas*].

{Dirigiéndose a la audiencia:} De lo que suena en la música serial integral, yo creo que no… no… yo creo que no ha tenido nunca sentido, ni lo tiene, ni lo tendrá.

Pero yo siempre he estado un poquito eh… atado a cierta clase de serialismo rítmico. Por ejemplo, aquí en ***Contra***, había unos golpes de bombo *bom bom bom* [*casi cantando*], ritmos diferentes, que todo eso está serializado.

Y aquí, en el ***Concierto de violonchelo*** yo ya he hecho una… una serie de doce sonidos, en el que estaba todo, los valores… estaba casi parcialmente serializada, y cuando me puse a escribir, a la hora de la verdad, dije… no!, o sea, me cog… me cogí dentro una serie, que es la que da el ritmo del principio del primer tema que toca la tuba, y a partir de ahí, eh…, compuse la obra de forma intuitiva, que es lo que creo que deberíamos de hacer. Una especie de composición libre, pero controlada por una cosa que se tiene ya en el cofre de un compositor. Ya casi que fuera un serialismo, pero no… eh… una forma de expresión que empezó siendo muy estricta y que luego es eh… mucho… mucho más… más libre, pero estricta a la vez.

{Dirigiéndose al técnico de la sala:} ¿Lo puedes poner, el último?.

[437] José Pascual Hernández Farinós (Valencia, 1967), compositor, alumno de Ramón Ramos en los Conservatorios Superiores de Música de Alicante y Valencia hasta 1999.

[…*Corte de grabación*…]. [Se supone que durante el corte se ha escuchado algún fragmento de una grabación de la obra ***Concierto para violoncello y orquesta*** de Ramón Ramos].

-**Ramón Ramos**: …me quedé con algunos valores que me interesaban. Luego escribí, dice… dije… opté por la libertad, que no es, en definitiva, sino otro término para designar la subjetividad. La libertad aprende a conocerse en la cautividad, –eso yo creo que es verdad–, creo que se es más libre cuando se ha *estao* en la cárcel. En la cárcel del serialismo, en este caso. Se accede a ella por medio de la subordinación, doblegándose a la ley, a la orden, a la constricción, al sistema. Y lo último que decía entonces: [*carraspea*] El *Concierto*[438] es una obra concebida en el cautiverio, pero realizada en la libertad. Está desasida de la dictadura serial, pero no está exenta de rigor. Pero la libertad aprendida nada tiene que ver con la trágica libertad que deviene en esterilidad. Se puede resumir citando a… al Stravinski de la poética musical cuando dice: eh… "Cuanto más controlado, limitado y elaborado sea el arte, tanto más libre habrá de ser". En esta obra creo que encontré un equilibrio entre la libertad creadora y la morfología que toda obra artística debe combinar.

Eh… Después he hecho más cosas, pero yo creo que lo dejaremos para… para otro… otro día, porque que se nos ha *pasao* un poquito el tiempo.

{Dirigiéndose a sus compañeros de tribuna:} Eh… ¿Hacemos lo de Vicente, o…?.

{Dirigiéndose a la audiencia:} Sí, bueno, lo que a… lo que… eh… Vamos a escuchar ahora una cosa muy curiosa. Es una obrita que, cuando vino Vicente a… a ensayar a mi casa la… las ***Declinaciones***, –que he *titulao* por declinar la guitarra, está clarísimo–, eh… me acordé que yo había escrito una obra para guitarra, para un tal Manuel Ruano…

{Dirigiéndose a sus compañeros de tribuna, o a Vicente Cuadrado:} …¿te acuerdas?.

---

[438] Se refiere al ***Concierto para violoncello y orquesta*** (1991) [*H.O.* nº 54].

{Dirigiéndose a la audiencia:} No se… en España, o vive en Alemania, que está… me dijo que quería hacer un libro parecido al que hizo la… la… Honegger... ¿eh?. *[40:00]*

-**Emilio Calandín**: [*interpelando*] Honegger…

-**Ramón Ramos**: Honegger, la…

-**Emilio Calandín** y **Ramón Ramos**: […*ininteligible*…]

-**Ramón Ramos**: Sí. O sea, con varios autores, obras muy cortitas…

{Dirigiéndose a sus compañeros de tribuna:} Yo escribí una… una… una obrita que hoy… se va a estrenar mundial en el Diario Levante, ¿no?.

{Dirigiéndose a la audiencia:} Una obrita que dura, no sé si son quince segundos, o por ahí, y además que se titula ***Le papillon d'Isolde***[439], no sé porqué, no tengo la menor idea [*entre risas*]. No, la margarita no, pero la… *La mariposa de Isolda*. No sé porqué, bueno. Parece un poco surrealista. Eh… Dura apenas, pues, quince segundos creo que es, y… ahora Vicente la tocará…

[…*Corte de grabación*…]. [Se detiene en seco la grabación al finalizar la cinta de la cara A].

[439] ***Le papillon d'Isolde*** (1996) [*H.O.* nº 64].

A.8.2. Transcripción: Casete, cara B. Grabación en directo, duración 21'53'':

[Se escucha la obra ***Le papillon d'Isolde*** de Ramón Ramos en su estreno mundial, interpretada por el guitarrista Vicente Cuadrado, con una duración de 30 segundos]. *[00:00]*

-**Ramón Ramos**: {Dirigiéndose a Vicente Cuadrado:} Muy bien.

[*Aplausos*]

-**Josep Lluís Galiana**: {Dirigiéndose a la audiencia:} Bien. Como bien ha dicho Ramón, después de su charla, eh… eh viene el turno de… del público y su participación, que siempre es deseada.

Ha… ha sido curioso atender a Ramón cómo se ponía nervioso cuando hablaba de sí mismo. Es difícil desnudarse, o es difícil a veces hablar de lo que uno hace, de sus locuras eh… diarias. Pero bueno, quizás falta de práctica, quizás se debería uno desnudar más veces y hablar porqué hace las cosas o cómo las hace.

Eh… Si tenéis alguna pregunta…, o queréis hacerle… plantearle alguna cuestión…, o no ha *dejao* claro algún… algún concepto de esos que ha explicado…

[*silencio en la sala*]

Pues preguntaré yo. Yo… yo hacia… hacia final de su charla… bueno, yo conozco a Ramón también hace muchos años ya, y hemos hablado muchas veces, pero… hm… al final ha sido bastante contundente con el serialismo integral. Él, que ha sido un… un… un músico formado en Alemania y formado con… con grades *Maestros* del serialismo, ¿cómo llega un momento en su… en su proceso creador que se plantea el serialismo?. Yo le quería hacer una pregunta mucho más eh… mundana. ¿Cómo explicas a… a tus alumnos en la Cátedra de composición el serialismo integral?, ¿qué supone el serialismo inte… integral dentro de

la historia más reciente de la composición del siglo XX?, ¿si ha sido un paso intermedio, un tránsito hacia ninguna parte, o… o…?, en fin, puntos suspensivos…

-**Ramón Ramos**: {Dirigiéndose a todos los presentes:} Yo eh… creo… creo que debo de contarles a mis alumnos lo que es y lo que ha sido, y lo que ha supuesto el serialismo integral. Lo que pasa, que…, y está claro con los que han *acabao* cuarto, eh…, repito el caso de… de Hernández [*carraspea*], que es la u…, no hay ninguna obra eh… serial del serialismo integral que haya *quedao*, que tengamos como referencia. Totalmente ninguna. Están, pues, las famosas piezas para dos pianos de… de Boulez, ¿no?, que están grabadas, que tenemos las partituras…. Y la verdad que eso es… no sé qué palabra decir… es… no de… no se puede escuchar, es dificilísimo incluso hasta de seguir, ¿no?, eso…. Es un sistema de composición muy estricto y muy férreo, pero que yo creo que está abocado a la… a la nada, que no tiene… no tiene ningún tipo de futuro. Yo con lo que hago…. Lo que hago con mis alumnos es hablar mucho, escuchar mucha música, eh… a prin… a principios de cuarto les obligo a trabajar un poquito más rigurosos, y les intento explicar una cosa que es difícilmente realizable si no es por uno mismo. No creo que tenga que venir nadie a contártelo. Pues… que con todo lo que sabes técnicamente que llegues a una libertad, que es la de uno mismo y que puede hacer lo que quieras siempre con un rigor y con un… una formación estricta. Eso es lo que […*ininteligible*…] lo que yo intento enseñarles a mis alumnos.

-**Interlocutor del público**: {Dirigiéndose a Ramón Ramos:} […*formula una pregunta. Inaudible*…].

-**Ramón Ramos**: {Dirigiéndose al interlocutor del público:} No… Es una cosa que ayuda muchísimo a entender la obra, ¿no?. Eh… no es la…, no…. Lo he hecho en varias obras, en muchísimas obras, pero no… no siempre.

Pero de todas formas 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[440] [*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, *[05:00]* ¿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.

Lo mismo que lo de las citas bíblicas, ¿no?. Lo del monte *Armagedón* para la obra mía de piano, ***Armagedón***[441], pues, me sugirió muchísimo la aplicación de las eh… elementos eh… rítmicos eh… proporcionados por la… por la serie rítmica.

O sea, que sí, que son… te incita, te incita a la… lo extramusical lo hace en música. Juega mucho el compositor. ¿Entiendes?

-**Emilio Calandín**: {Dirigiéndose a Ramón Ramos:} Algunas… algunas más por intuición que por la estructuración, ¿no?. Después de esa transformación que has sufrido….

{Dirigiéndose a la audiencia:} Yo voy a contar una anécdota que me… que me… que me hizo conocer bastante a Ramón. Y… les, a lo mejor, les hará otra… a Uds. también comprender, esto que decía él de la… de la libertad. De eh… llegar a la… al *Concierto de vio… de violonchelo* y romper con esa… con ese constreñimiento del serialismo y tal, con el que él trabajaba, rítmicamente, a todos los niveles. Seguro que… que…, bueno, que un día eh… Ramón es muy meticuloso y cuando una nota se salía de… de su verticalidad en…, –escribe a mano–, cuando una nota se

---

[440] Hace referencia al libro *"Erinnerungen Träume Gedanken"* de Carl Gustav Jung, como fuente de inspiración para su obra ***Pas encore*** (1979) [*H.O.* nº 16].

[441] ***Armagedón*** (1985) [*H.O.* nº 38].

salía de la verticalidad de… de… de… de… de donde tenía que estar, aunque tuviese cientos de de miles de notas escritas a mano ya…, y le faltasen tres, rompía la hoja y volvía a repetir la hoja. Eso es eh… eh… una forma de… de pensar, que él, cuando llegó al *Concierto de… de… de violonchelo*, rompió. La cambió, ¿no?. Porque conlleva mucho detrás, ¿no?. Y también me contaba una anécdota él, que aquella famosa anécdota del curso de…, uno le preguntó a un compositor famoso:…

-**Ramón Ramos**: Ah, sí!…

-**Emilio Calandín**: …"Y ¿por qué esa obra empieza en Fa?". Claro, todo el mundo pensaba que iba a responder con una… no se…

-**Ramón Ramos**: [*apostillando*] Y… y era Grisey[442]. Que por cierto murió, ¿no?. Murió hace dos años.

-**Emilio Calandín**: [*a la vez que Ramón Ramos*] Y era Grisey. Murió hace dos años.

Y él le… le preguntó eh… él contestó que: "Y ¿por qué no?. Podría haber pe… eh… eh… *empezao* por esa o por cualquier otra". Entonces a Ramón se le cayeron [*entre risas*] todas… muchas estructuras de las que tenía, ¿no?. Por… porque pensaba que… que empezaba por esa obra… por esa nota de… empezaba por... por… por algún motivo específico, ¿no?.

-**Ramón Ramos**: A veces la…. Eso fue en Darmstadt. Pues eso se… sería el año, sería el ochenta y… [*dudando*] uno, o ochenta. Darmstadt, que por allí han *pasao*, pues, todos: Stockhausen[443], los hm… eh… más rigurosos serialistas, los eh… tímbricos, como Ligeti[444], eh… Penderecki[445]…. Y

442 Gerard Grisey (1946-1998).
443 Karlheinz Stockhausen (1928-2007).
444 György Ligeti (1923-2006).

fue un año que estaban ahí dos franceses: Tristan Grisey [*lapsus linguae*= Gerard Grisey], que, eso, falleció hace dos años.

-**Emilio Calandín**: [*corrigiendo*] Gerard Grisey.

-**Ramón Ramos**: Gerard Grisey y Tristan Murail. Y, pues nada. Pues allí había un tío alemán, cerebral, –como estaban haciéndome a mí seguramente, si no me hubiese venido–, y dice…: [*en tono acusador*] "Y ¿por qué esa obra empieza por FA?". Y entonces Grisey dijo…: "¡Porque sí! Hombre porque me da la gana. [*entre sonrisas*] ¡Ya está!". Y el que él no diera la razón… y es verdad. Es verdad, tú no puedes justificar…. Yo me acuerdo que mi profesor, al principio de estudiar con él…, –esto lo he *contao* mucho a mis alumnos siempre[446]–, yo llevaba la obra, y me decía… [*da un golpe en la mesa*]: "A ver, ¿porqué esa nota es un Fa#?, ¿porqué dur… tiene un valor de cinco semicorcheas?, y ¿porqué lo toca el fagot en la clave de Sol?". Yo le tenía que justificar todo el camino, ¿no?. Que por una parte es muy bueno, ¿no?. Porque aprendes a ser muy riguroso. Pero si trabajas mucho así, al final te estás completamente eh… aprisionado. No puedes hacer nada. Yo creo que está bien pasar una temporadita por ahí, hacer serialismo integral total, y luego ya, buscar una cierta libertad. Y que *segur que me fa*… a mis alumnos les cuesta tanto como a mí. Me ha *costao* diez años lo menos [*entre sonrisas*] de liberarme.

Eh…

-**Interlocutor del público**: {Dirigiéndose a Ramón Ramos:} […*formula una pregunta. Inaudible.*…].

---

[445] Krysztof Penderecki (1933).

[446] Como alumno de Ramón Ramos en el *Conservatorio Superior de Música de Valencia* (promoción 2002-2006), doy absolutamente fe de ello.

-**Ramón Ramos**: {Dirigiéndose al interlocutor del público:} Yo no sé. Yo creo que no. La… la escuela francesa de… de estos, de Grisey, de Murail, que es…

-**Interlocutor del público**: {Dirigiéndose a Ramón Ramos:} […*apuntilla la pregunta. Inaudible.*…].

-**Ramón Ramos**: {Dirigiéndose al interlocutor del público:} Yo he conocido alumnos suyos. Alumnos que han estudiado con él, como eh…

{Dirigiéndose a Emilio Calandín:} Joseba Torre creo que estudió con ellos, ¿no?. O es de *las* escuela francesa, ¿no?. Eh… Joseba, ¿no?.

-**Ramón Ramos** y **Emilio Calandín**: […*conversación inaudible, ininteligible*…].

-**Ramón Ramos**: {Dirigiéndose al interlocutor del público:} Eh… A mí es que, la verdad, eso ya… ya no… ya me da igual. Es decir…. Yo escucho una obra, y me impacta, y me gusta, me da igual si está hecha con sistema o con sistema. Que es lo que yo creo que deberíamos de pretender todos los que creamos, sea música o sea… pintura, bueno, todos los creadores, seamos pintores, eh… músicos, lo que sea….

[10:00]

Hm… Últimamente yo estoy haciendo… es… es la cuestión de tener la… la… la cuestión técnica tan asumida, ¿eh?, o una forma de trabajar tan asumida, y que no sea tan estricta que te… que te cuarte la libertad… y si la obra está bien hecha…, está hecha con coherencia y te engancha…, y eso es lo más importante. Y la obra…. Eso es lo que intenté hacer yo a partir de conocer a un… a un instrumentista, que fue eh… José Vicente, Josep Vicent, –Josep Vicent, como quiere que le llamemos ahora–, que él me decía…: "¡No, no! Tienes que hacer una obra que llegue al público".

[…*ininteligible.*…] …no eso en un *sentit romàntic*, …no sé qué. Y al final yo intenté captar lo que era… lo que quería él. Él quería hacer una…. Él quería una obra contemporánea que eh…, por medio del filtro del intérprete, llegase al público. Y con él yo hice una obra que se… que

titulé ***El Tumbao***[447], para… para percusionista, para un percusionista, que se ha *tocao* mucho, y además, pues, ***El Tumbao*** viene, pues eso, del… la base de… de la salsa, ¿no?. Después hice una cosa que se llama eh… *Té*… que titulamos ***Tétrade***[448], que a mí es una obra de las que más me gustan mías –queda mal decirlo, pero…–, es una obra que hay muchísimo… muchísima acción en escena, muchísima. Cada instrumentista tiene no sé si quince o dieciséis instrumentos, con palos de lluvia, con piedras de la playa de Altea, cantos rodados…. Se crea todo un ambiente a partir de… de una obra para cuatro grupos instrumentales. Luego el…, una cosa que le escribí a él, y que creo que lo […*ininteligible.*..] es un estreno del… ***El tratado de la locura***[449], que fue un encargo del eh… de la *New National Academy of Music* de Australia, fue un concierto que fue José Vicente allí también. Y lo último que le he hecho, que es el… el ***Poculum amoris***[450].

Yo creo que estoy en la época esa de la… de la búsqueda, pero no de la investigación. Yo creo que sería lo último que puedo decir de lo que estoy haciendo aho… yo ahora. Intentar llegar a la gente y que sea coherente…. Que guste a la gente y que sea coherente con mí mismo. […*ininteligible.*..]. Y que no sé si te he dicho algo o no te he dicho [*entre sonrisas*].

-**Emilio Calandín**: he… he… [*sonriendo*].

-**Interlocutor del público**: {Dirigiéndose a Ramón Ramos:} […*formula una pregunta. Inaudible.*..].

-**Ramón Ramos**: {Dirigiéndose al interlocutor del público:} A mí me gus…

---

447 ***El Tumbao*** (1993) [*H.O.* nº 59].
448 ***Tétrade*** (1997) [*H.O.* nº 67].
449 ***Tratado de la locura*** (1998) [*H.O.* nº 69].
450 ***Poculum amoris*** [grupo] (1999) [*H.O.* nº 72].

-**Interlocutor del público**: {Dirigiéndose a Ramón Ramos:} […*apuntilla la pregunta. Inaudible.*…].

-**Ramón Ramos**: {Dirigiéndose al interlocutor del público:} A mí eh… la música de estos del… yo creo que el sistema… hm… no sé hay un sistema, si ellos son… tienen un sistema…

-**Interlocutor del público**: {Dirigiéndose a Ramón Ramos:} […*apuntilla extensamente la pregunta, inaudible.*…].

-**Ramón Ramos**: {Dirigiéndose al interlocutor del público:} [*a la vez que habla el interlocutor*]

Hm… [*asiente*]

Ya, ya. Está claro.

Ya…

¿Un lenguaje común, dices?, ¿sería maravilloso?. Bueno…

Ya, ya, ya, ya, ya...

Hm… [*asiente*]

Yo creo, *pos*, me…

[*Respondiendo*]. Yo creo [*sonríe*] no se…. Yo creo que no. La escuela francesa lo… lo de Gri… Grisey, los […*ininteligible.*…] de Grisey… está bien, pero ellos trabajan eh…. Ahora cuando estuvimos en… en Madrid este verano, que estaba el har… harmonium, ¿no?, un harmonium […*ininteligible.*…], eh… él nos comentaba unas cosas complicadísimas, ¿no?, de… de… de… multifónicos y no sé qué, pero… Yo a él, la verdad que no lo… no lo entendía ya. Yo no entendía el sistema pero la música me gustaba o no me gustaba. Yo creo que es eso lo que quería decir. Lo que quiero decir.

-**Emilio Calandín**: Bueno, pero ahí hay casi dos vertientes. O sea…. Buscar un medio o…, o sea, o buscar un fin, o utilizar la técnica como un medio. Un lenguaje común para todos sería un poco… desde luego yo no…, no me gustaría. Me gusta precisamente que… que hayan distintos lenguajes, peculiares de cada uno. No sé… así….

Y evidentemente buscar eso, el… el… el conectar. El conectar, porque no es… es ilógico, o sea, lo que le ha pasado al serialismo integral es que nunca ha conectado porque no puede conectar. Porque todo sus e… equilibrios, son los equilibrios de fuerza están… son completamente nulos, o sea, hay una nota está completamente equilibrada por otra cosa, entonces no tiene acceso esa música… no hay desequilibrios y no hay capacidad de poder impregnarse de ella, porque no hay… no lo sé. Es…

-**Ramón Ramos**: El fin de la tonalidad fue traumático, ¿no?.

-**Emilio Calandín**: Sí, pero… pero no está retornando, se ve.

-**Ramón Ramos**: Ya… hm…. No, pero la…. Fi… fijaos que… que los que lo rompieron…

{Dirigiéndose a sus compañeros de tribuna:} –prácticamente ya acabamos, porque se está yendo la gente. Nos vamos a quedar solos–.

{Dirigiéndose al público:} Eh… el seri… el dodecafonismo de Schoenberg[451], *[15:00]* que fue el que rompió…, imagínate, hace cien años que escribió, o más, ¿no?, el… el, –fue, eso fue en el '23, ¿no?–, eh, pero la…, cuando empezó a componer con la… *Noche transfigurada*, pues eso hará unos cien años, más o menos. Pero que el… el Maestro, que es… fue Schoenberg, y sus dos alumnos componen completamente diferentes, ¿no?. Completamente diferentes. Es dodecafonismo pero con un… [*carraspea*] una *raigrambe*… hm… eh… *raigambe* eh… [*carraspea*] –

[451] Arnold Schoenberg (1874-1951).

joder– …romántica…. Webern[452], que creo que es el más hm… el que hace una música más nueva en esa época, y luego Berg[453] que lo que hace es eh… citar cosas románticas…, es muy estricto, pero completamente diferente a la música de Anton Webern. O sea, que ya si esos tres, coetáneos entre ellos, y dos alumnos de Schoenberg, y ya hacían cosas diferentes, imaginaos ahora lo que podemos hacer los compositores, ¿no?. Creo que es bueno de todas formas.

Ah! Que… [*sonríe*].

-**Josep Lluís Galiana**: {Dirigiéndose a la audiencia:} ¿Alguna pregunta más?.

-**Interlocutor del público**: {Dirigiéndose a Ramón Ramos:} […*formula una pregunta. Inaudible.*…].

-**Ramón Ramos**: {Dirigiéndose al interlocutor del público:} Hm… dep…

-**Interlocutor del público**: {Dirigiéndose a Ramón Ramos:} […*apuntilla extensamente la pregunta. Inaudible.*…].

-**Ramón Ramos**: {Dirigiéndose al interlocutor del público:} [*a la vez que habla el interlocutor*]

Hm [*asiente*].

Hm [*asiente*].

[*Respondiendo*]. Yo creo que sí, ¿eh?. Yo creo que ha habido obras y… y…. Yo he visto conciertos, por ejemplo aquí en Valencia, de… de…, que se ha *llenao* el… el… el Palau[454] con obras contemporáneas, ¿no?. Cuando eh… hm… los gru…, por ejemplo el… grupo de *percussió* Amores está haciendo muchísimas cosas que está gustando a la gente. Yo

[452] Anton Webern (3/12/1883-15/9/1945).
[453] Alban Berg (9/2/1885-24/12/1935).
[454] Palau de la Música de Valencia.

creo que es una cuestión de actitud, y es una cuestión de… de…, no ya de hacer un tipo de música, sino además, de a veces, muchas veces, de saberlo vender también. El *Grup Instrumental* el otro día hizo un concierto[455] de una improvisación de par…, que era una película, una película de… sin… "Berlín. Sinfonía de una ciudad"[456], que hicimos un… una… una es… una experiencia un poco extraña. Teníamos que guiar una improvisación que tenían que tocar los músicos. La gente estaba de pié. La gente estaba de pié. Quizás la idea de que eh… unir por ejemplo, lo que es la música con el cine y to… unir varias artes sí que ayudaría muchísimo. Pero yo creo que sí que hay… hay obras que llegan a la gente. Hm… Yo creo que cada vez la… la… la i… la idea aquella típica de… [*sonríe*], que cita Cortázar en *Rayuela*, ¿no?, que solamente había un… dos o tres personas en el eh… en la sala; o el chiste que cuenta Tomás Marco siempre, ¿no?, dice que: "¡Señoras y Señores!", dice: "Sí, me puedes llamar Pepe", ¿no? [*risas*]. O sea…. Yo creo que la historia esa ha *pasao* gracias a Dios y… y gracias a los compositores porque se dan cuenta…. Antes se decía, yo me acuerdo, yo decía: "¡Ah! se…. Hay quinientas personas en la sala. Si mi obra…", –que pues siempre era un petardo, la obra–, dice: "…si le ha gustado a una persona o a dos yo ya me siento feliz, yo estoy contento, ya he *llegao* a esa persona". Eso es mentira. [*entre risas*] Eso es todo mentira. Yo creo que no. Al compositor lo que le gusta es que se le oiga, que le digan qué bueno eres y qué guapo y qué alto, y nada más…. Y yo creo que se puede hacer, ¿eh?. Yo creo que hay truco [se sonríe]. Bueno, trucos, no son trucos, pero lo que sí que se puede hacer, igual no precisamente escuchando Boulez o a… a Webern por desgracia tampoco…. No, hay otros compositores que quizás sí.

---

[455] Se refiere al concierto del 14 de enero del 2000 (tres días antes de la conferencia) en el *Instituto Valenciano de Arte Moderno IVAM*. (Véase la Biografía, año 2000, de la presente Tesis Doctoral).

[456] Se refiere a *Berlín: Die Sinfonie der Grosstadt* ("Berlín: Sinfonía de una gran ciudad") de Walther Ruttmann. (Véase la Biografía, año 2000, de la presente Tesis Doctoral).

-**Interlocutor del público**: {Dirigiéndose a Ramón Ramos:} [*…formula una pregunta. Inaudible…*].

-**Ramón Ramos**: {Dirigiéndose al interlocutor del público:} [*a la vez que habla el interlocutor*]
¿En qué puede con...? eh…
¿Perdón, perdón?
Si.

[*Respondiendo*]. ¡Uy! Ya me gustaría a mí tenerlos, ¿no?. Pero… eh… A mí, por ejemplo, eh… un compositor que a mí me gusta mucho y que sé que… que, por ejemplo, es Xenakis, ¿no?, Iannis Xenaki. Pero no… un… compositor muy contundente, ¿no?. Es… es como, su música es como un monolito, ¿no?, es como una cosa que está ahí …¡uah!, ¿no?, y a mí me llega mucho. Yo sé que… yo sé que… que… que a la gente le gusta aun sin entenderlo, porque él es matemático, ¿no?, y hace unas estructuras muy… muy complicadas para componer, pero yo sé que esa música le llega. Le llega… no a toda la gente, pero sí que llega a gente. O… Ligeti, por ejemplo, también. Ligeti es un compositor que sí que le gusta a la gente. Penderecki. Aunque eso a lo mejor está un poquito condicionado por el cine también, porque fue Kubrik[457], creo recordar, en *2001: Odisea al espacio* que colig… eligió la música de Penderecki y de Ligeti para…. Eso… quizás haya influenciado también. Pero yo me acuerdo del concierto de… concierto-coloquio de Ligeti en Alicante, en el año ochenta y…, no, noventa, noventa. No, no, noventa y… *[20:00]*

-**Emilio Calandín**: [*apuntando a Ramón Ramos*] Noventa y cuatro… noventa y cinco…

-**Ramón Ramos**: {Dirigiéndose a sus compañeros de tribuna:} ¿Si?, ¿noventa y seis?.

---

[457] Stanley Kubrik (26/7/1928-7/3/1999). Cineasta Estadounidense.

{Dirigiéndose a la audiencia:} ¿El principal, en un Festival de Alicante?. Yo no lo he visto nunca tan lleno. Y tocaban, pues, *Escenas del* eh… *gran macabro*, el eh…

{Dirigiéndose a sus compañeros de tribuna:} ¿Sí, no?, ¿era eso, no?.

-**Emilio Calandín**: [*apuntando a Ramón Ramos*] El *Concierto de cámara*…

-**Ramón Ramos**: {Dirigiéndose a la audiencia:} El *Concierto de cámara*, el *Concierto de piano*…. O sea…. Estaba lleno. Estaba lleno.

{Dirigiéndose a sus compañeros de tribuna:} Y Penderecki el otro día me contabas tú que estuviste en un concierto en el hm… Teatro Real, lleno también, la séptima sinfonía.

Yo creo que sí, yo creo que se… la conexión esa está ahí.

-**Josep Lluís Galiana**: {Dirigiéndose a la audiencia:} Bueno, pues, eh…, muchas gracias por la asistencia, y hasta una nueva convocatoria.

Buenas noches.

[*Aplausos calurosos en la sala. Finaliza el acto*]

-**Emilio Calandín**: {Dirigiéndose a Ramón Ramos, en privado, cuando ya cesan los aplausos y se da por concluido el acto:} El secreto… si supiésemos el secreto, tío…

-**Ramón Ramos**: {Dirigiéndose a Emilio Calandín:} ¿Eh?, ¿de qué?, ¿de qué?. ¿De hablar? [*risas*].

-**Emilio Calandín**: {Dirigiéndose a Ramón Ramos:} Sí [risas].

-**Ramón Ramos**: {Dirigiéndose a Emilio Calandín:} ¡Veas!

-**Emilio Calandín**: {Dirigiéndose a Ramón Ramos:} ¡Ay, Ramón!

[*Se escuchan como dos afectuosas palmaditas en la espalda*].

-Fin de la grabación-

A.9.	*LABOR DIVULGATIVA DE LOS RESULTADOS DURANTE EL PROCESO DE ELABORACIÓN DE LA TESIS DOCTORAL.*

Durante el proceso de investigación y elaboración de la presente Tesis Doctoral –y su antecedente directo, mi propia Tesis Fin de Máster (OLTRA, 2013)– se ha mantenido siempre latente el deseo de no limitar mi acción únicamente a la labor investigativa. Con este deseo, trascendiendo los márgenes de estas páginas, se han llevado a cabo diversas iniciativas que surgen directamente motivadas y relacionadas con las labores de investigación desarrolladas para la presente Tesis Doctoral y que han consistido fundamentalmente en impulsar activamente la difusión de la obra del compositor valenciano Ramón Ramos Villanueva a través de diversos medios.

Publicación de artículos:

Encargados por Joan Cerveró Beta, Director del Festival ENSEMS 2013, fueron publicados dos escritos en la revista-programación general del *XXXV Festival Internacional de Música Contemporánea de Valencia ENSEMS*, editada por la Generalitat Valenciana, Conselleria de Educació, Cultura i Esport. El primero (OLTRA, 2013b: 20-21) en forma de comentario analítico sobre la obra de Ramón Ramos ***Llanto por una ausencia*** (1980) [*H.O.* nº 20]. Y el segundo (OLTRA, 2013c: 22-25), titulado "*Ramón Ramos, en el recuerdo*", en forma de especial artículo conmemorativo sobre la figura del compositor y su influencia en el panorama musical valenciano actual.

También cabe destacar la colaboración activa mediante la revisión y aportación de datos al artículo escrito por Josep Lluís Lozano Lerma, titulado "*Ramón Ramos, compositor*", y publicado en la revista *Aljannat: Revista d'Estuis Locals. V. Monogràfic: Música a Alginet*, (LOZANO, 2014: 111-136), editada y publicada en noviembre de 2014 por el Ayuntamiento de Alginet, pueblo natal del compositor Ramón Ramos.

Ponencia pública:

Participé con la lectura de la ponencia titulada *"Ramón Ramos: figura clau en la música contemporània valenciana dels últims trenta anys"*, basada en las

investigaciones llevadas a cabo para la presente Tesis Doctoral, en el acto público del sentido homenaje ofrecido por su pueblo natal a la figura del compositor Ramón Ramos Villanueva, promovido por la Regiduría de Cultura del Ayuntamiento de Alginet y celebrado el 1 de junio de 2014 en el Teatre Modern de Alginet (Valencia).

Véanse los *Resultados* del *CAPÍTULO 1: BIOGRAFÍA*, año 2014 y las *Figuras* nº 84 y 87.

Conciertos:

Se ha promovido la interpretación de la obra de Ramón Ramos ***Pentáfono*** (1979) [*H.O.* nº 18] en dos ocasiones bajo mi dirección musical en conciertos públicos. El primero de ellos en el marco del "Homenaje al compositor Ramón Ramos", promovido por la Regiduría de Cultura del Ayuntamiento de Alginet, celebrado el 1 de junio de 2014 en el Teatre Modern de Alginet (Valencia). Véanse los *Resultados* del *CAPÍTULO 1: BIOGRAFÍA*, año 2014 y las *Figuras* nº 84 a 95.

Y la segunda ocasión en un concierto ilustrativo enfocado a acercar la música contemporánea al público en general, en marcado en la agenda cultural de Alboraya, celebrado en el Teatre L'Agrícola de Alboraya (Valencia) el 23 de octubre de 2016, protagonizado por el *Ensemble Síntesis*, del cual soy director artístico y director titular musical.

2016
Sons de Tardor

Ensemble Síntesis

"Descubre la Música Contemporánea. Concierto ilustrativo"

ENSEMBLE SÍNTESIS
Héctor Oltra García, *director*[1]
Fernando Pascual León, *violín*
Francesc Gaya Fonts, *viola*
Adrian van Dongen, *cello*[1]
Pau Gil Cortés, *piano*
Víctor Maroto Delgado, *flautas*
José Ricardo Forner Ramón, *clarinetes*
Marcos Sanjuán, *violín*[2]
Aida Velert, *piano "Dúo Dalí"*[2]
[1]*Directores artísticos* / [2]*(colaboración)*

5€ anticipada / 6€ en taquilla
TEATRE L'AGRÍCOLA, ALBORAYA
Domingo, 23 de Octubre, 19h

ALBORAYA AJUNTAMENT | GENERALITAT VALENCIANA | CULTURARTS Música

"Descubre la Música Contemporánea. Concierto ilustrativo"

Con el deseo de acercar la música contemporánea al público en general, el concierto irá acompañado de sencillas pinceladas ilustrativas que preparen la escucha del auditorio.

Nell'alto dei giorni immobili — **Fausto Romitrelli** (1963-2004)
(1990) / flauta, clarinete, violín, viola, cello y piano.

Ballade Op. 10 nº 4 *(selección)* — **Johannes Brahms** (1833-1897)
(1854) / piano solo, Pau Gil Cortés
Neben Stück (sobre la *Ballade* de Brahms) — **Gérard Pesson** (1958)
(1998) / clarinete, 2 violines, viola y cello.

Cinc escultures ceràmiques d'Enric Mestre — **Héctor Oltra García** (1976)
(2016) / violín y piano. (Aída Velert, piano invitado *"Dúo Dalí"*)
I. *Geometria Transformada*
II. *Arquitectura per a la mirada*
III. *Poètica de l'espai*
IV. *Arquitectura Enigmàtica*
V. *De la Passió Geomètrica*

Pentáfono — **Ramón Ramos** (1954-2012)
(1979) / flauta, clarinete, violín, viola y cello.

Eleven Echoes of Autumn *(selección)* — **George Crumb** (1929)
(1965) / violín, flauta, clarinete, y piano.

Laboratori de finestres — **Ensemble Síntesis** ***Composición interactiva, electrónica e improvisación.***
(Estreno absoluto)
(2016) / electrónica, 2 violines, viola, cello, flauta, clarinete y 2 pianistas.

Fig. 107. *Programa de mano del concierto. Ensemble síntesis. Héctor Oltra García, director. Ramón Ramos,* ***Pentáfono****.*

©Ensemble Síntesis.

Aportaciones a otras investigaciones:

Durante el proceso de elaboración de la Tesis Doctoral se ha atendido a numerosas solicitudes de colaboración de otros proyectos de investigación relacionados temáticamente de modo directo o tangencial con el compositor Ramón Ramos, a las que se has dado respuesta facilitando materiales, informaciones y/o reflexiones concretas recogidas en la investigaciones para la presente Tesis Doctoral, con el deseo de contribuir a cualquier investigación en temas de índole musical que tenga relación directa o indirecta con el compositor.

En este sentido cabe destacar, entre otras, la Tesis Doctoral de Mª Carmen Antequera (2015), titulada "*Catalogación sistemática y análisis de las técnicas*

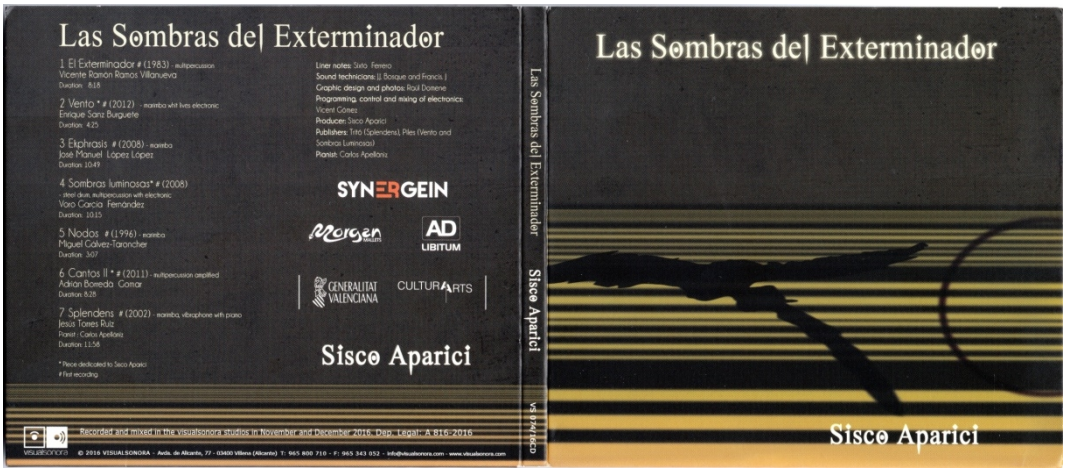
extendidas en el violín en los últimos treinta años del ámbito musical español", en una colaboración consistente en facilitar informaciones y materiales procedentes de mi catalogación y archivo digital.

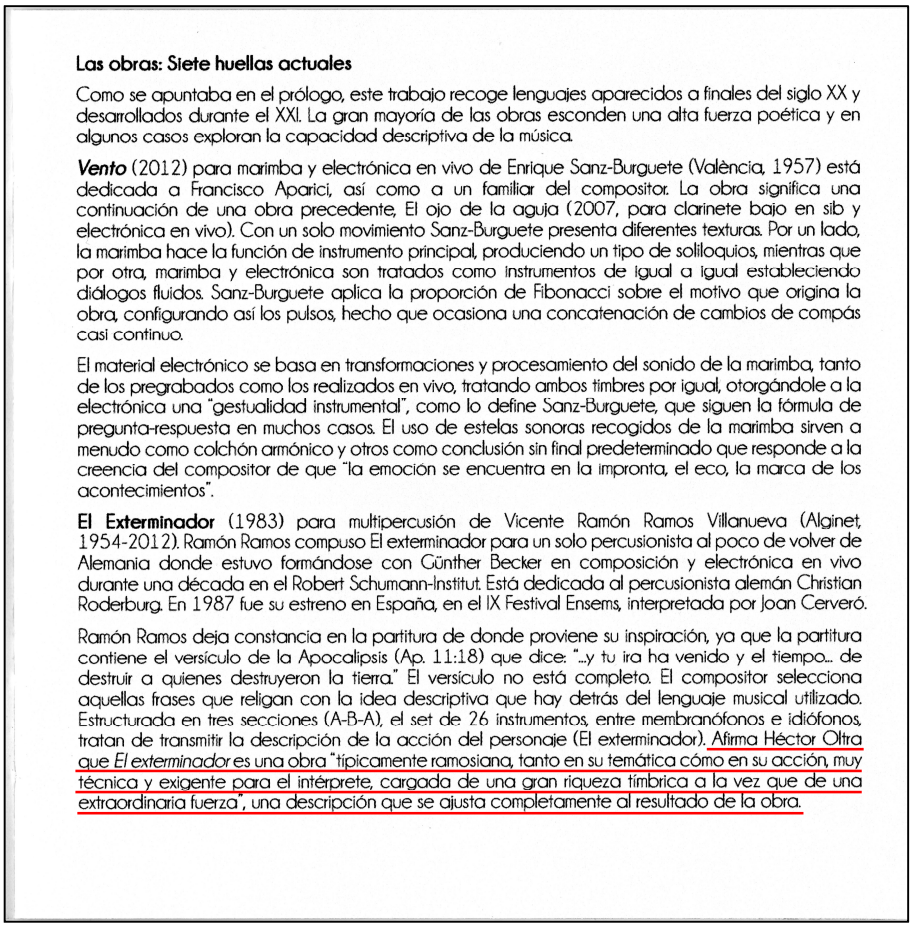
Colaboración institucional:

Se atendió la solicitud de colaboración solicitada por Cristina Marcos Patiño, documentalista del CDMyD (Centro de Documentación de Música y Danza), del INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y Música), dependiente del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, del Gobierno de España, con el objetivo de actualizar el catálogo de los estrenos absolutos de obras de Ramón Ramos en su Base de Datos de Estrenos de Música (http://www.musicadanza.es/es/bases-de-datos/musica/estrenos-de-musica), a lo que se accedió aportando los datos referentes a la catalogación recogidos por la presente Tesis Doctoral.

Grabación discográfica:

A finales de 2016 se llevó a cabo una colaboración con el percusionista Sisco Aparici consistente en el asesoramiento analítico e interpretativo de la obra de Ramón Ramos ***El Exterminador*** [percusión] (1983) [*H.O.* nº 31], para la grabación y publicación formando parte de su CD "*Las Sombras del Exterminador*", (APARICI, 2016).





Las obras: Siete huellas actuales

Como se apuntaba en el prólogo, este trabajo recoge lenguajes aparecidos a finales del siglo XX y desarrollados durante el XXI. La gran mayoría de las obras esconden una alta fuerza poética y en algunos casos exploran la capacidad descriptiva de la música.

Vento (2012) para marimba y electrónica en vivo de Enrique Sanz-Burguete (València, 1957) está dedicada a Francisco Aparici, así como a un familiar del compositor. La obra significa una continuación de una obra precedente, El ojo de la aguja (2007, para clarinete bajo en sib y electrónica en vivo). Con un solo movimiento Sanz-Burguete presenta diferentes texturas. Por un lado, la marimba hace la función de instrumento principal, produciendo un tipo de soliloquios, mientras que por otra, marimba y electrónica son tratados como instrumentos de igual a igual estableciendo diálogos fluidos. Sanz-Burguete aplica la proporción de Fibonacci sobre el motivo que origina la obra, configurando así los pulsos, hecho que ocasiona una concatenación de cambios de compás casi continuo.

El material electrónico se basa en transformaciones y procesamiento del sonido de la marimba, tanto de los pregrabados como los realizados en vivo, tratando ambos timbres por igual, otorgándole a la electrónica una "gestualidad instrumental", como lo define Sanz-Burguete, que siguen la fórmula de pregunta-respuesta en muchos casos. El uso de estelas sonoras recogidos de la marimba sirven a menudo como colchón armónico y otros como conclusión sin final predeterminado que responde a la creencia del compositor de que "la emoción se encuentra en la impronta, el eco, la marca de los acontecimientos".

El Exterminador (1983) para multipercusión de Vicente Ramón Ramos Villanueva (Alginet, 1954-2012). Ramón Ramos compuso El exterminador para un solo percusionista al poco de volver de Alemania donde estuvo formándose con Günther Becker en composición y electrónica en vivo durante una década en el Robert Schumann-Institut. Está dedicada al percusionista alemán Christian Roderburg. En 1987 fue su estreno en España, en el IX Festival Ensems, interpretada por Joan Cerveró.

Ramón Ramos deja constancia en la partitura de donde proviene su inspiración, ya que la partitura contiene el versículo de la Apocalipsis (Ap. 11:18) que dice: "...y tu ira ha venido y el tiempo... de destruir a quienes destruyeron la tierra." El versículo no está completo. El compositor selecciona aquellas frases que religan con la idea descriptiva que hay detrás del lenguaje musical utilizado. Estructurada en tres secciones (A-B-A), el set de 26 instrumentos, entre membranófonos e idiófonos, tratan de transmitir la descripción de la acción del personaje (El exterminador). Afirma Héctor Oltra que *El exterminador* es una obra "tipicamente ramosiana, tanto en su temática cómo en su acción, muy técnica y exigente para el intérprete, cargada de una gran riqueza tímbrica a la vez que de una extraordinaria fuerza", una descripción que se ajusta completamente al resultado de la obra.

Fig. 108. *CD Las Sombras del Exterminador.*
Estuche CD y detalle de las notas.

©Sisco Aparici, Visualsonora. (APARICI, 2016).

Edición y publicación de partituras:

Como labor que considero de trascendente importancia para el futuro de la obra del compositor Ramón Ramos Villanueva, se está gestionando e impulsando en estos momentos, al cierre de la Tesis Doctoral, el proceso de edición y publicación de las partituras del compositor Ramón Ramos, tomando como referencia los resultados obtenidos en las investigaciones de la presente Tesis Doctoral en sus *CAPÍTULO 2: CATÁLOGO DE OBRA* y *CAPÍTULO 3: ARCHIVO DIGITAL*, dedicados a la catalogación y recuperación de las partituras del autor.

El proceso, impulsado por mí mismo en connivencia con los hijos de Ramón Ramos, herederos legales de los derechos de la obra de su padre, se ha iniciado en octubre de 2016, estableciendo conversaciones y negociaciones con la editorial valenciana *PILES, Editorial de Música, S.A.*. En ellas se ha proyectado editar y

publicar paulatinamente la obra del compositor Ramón Ramos Villanueva, empezando en primera instancia por publicar una selección de sus obras más relevantes, que se verá materializado en un futuro inmediato. Proceso de edición que contará plenamente con mi colaboración activa en el asesoramiento sobre la relevancia e interés de las obras a publicar, así como aportando sugerencias y correcciones respecto a las ediciones de las diferentes partituras.

A.10. *ARCHIVO DIGITAL* DE PARTITURAS DE RAMÓN RAMOS (DVD ADJUNTO).

Se adjunta físicamente un DVD con el *Archivo Digital* de partituras del compositor valenciano Ramón Ramos Villanueva, cuyo contenido queda descrito y detallado en el CAPÍTULO 3 apartado 3.3. *ARCHIVO DIGITAL* DE LAS PARTITURAS DE RAMÓN RAMOS VILLANUEVA.

Su contenido, protegido, solo para consulta, es también accesible de modo virtual a través del enlace al repositorio en línea facilitado en el apartado mencionado anteriormente:

Link (copiar y pegar)/QR para la consulta del *Archivo Digital*:

https://drive.google.com/drive/folders/0Bwy5lgDIgSm3YURvNWZva2JibTA?usp=sharing

Para cualquier solicitud respecto al contenido del *Archivo Digital* deberá dirigirse a los siguientes contactos:

-**Héctor Oltra García** (Autor de la Tesis Doctoral)=
hectoroltra@hotmail.com
www.hectoroltra.com

-**Carlos Ramos Bosch** (hijo mayor de Ramón Ramos)=
carlesramosbosch@gmail.com