

VOLUM III

CAPÍTOL IV

OBRES MANUSCRITES CONSERVADES D'AUTOR

ALBERT, MIQUEL

Arxiu Capitular de la Catedral de Girona

Missa a 8 v.

Motete a 6 v. balix meus inebriam.

O Salutatis.

Responsorio. Qui manducam meam carnem.

*Responsorio 2º del Primer Nocturno de S. Pedro Nolasco,
Manete.*

Responsorio 8º de San Pedro Nolasco, In convertendo.

Biblioteca de Catalunya

Quatro sonatas de Albert (Miquel)

BALTASAR, PELEGRÍ

Arxiu Capitular de la Catedral de Girona

Psalmodia para órgano.

BARBA, JOSEP

Arxiu Capitular de la Catedral de Girona

*Gozos a Sto. Domingo con letra a S. José, S. Felipe Benicio y
Escapulario azul.*

Kyrie i Gloria a 4 v.

Missa a dos coros.

Missa a gran orquesta.

Missa a tres coros y Alleluia Beata est Virgo Maria.

Nona.

Oratorio a Sto. Tomas de Aquino. Josué triunfante de los Jericundinos por el arce.

Responsorio. Inmolabit hedum.

Responsorio 1º del 3 N. Unius mortyris. Corona aurea.

Responsorio 1º del 3 N. Unius Mortyris. Corona aurea.

Responsorio 1º, 3r. nocturno in festo Corporis Christi. Qui manducat meam carnem.

Responsorio 1º del 3 N. de la Assumpta.

Responsorio del 2º N. Unius Mortyris. Honestum fecit.

Villancico burlesco. A Belén pastores.

Villancico burlesco. A Belén todos.

Villancico burlesco. Lean la nueva cartilla.

Villancico burlesco. Del monte bajan.

Villancico burlesco. Oh, Pascualito, como no vienes.

Villancico burlesco. Sí, sí, que es muy justo.

Villancico burlesco. El ciclo amoroso.

Villancico burlesco. Lleguen, lleguen, vengan, vengan.

Villancico burlesco. Gloria in excelsis.

Villancico burlesco. Corramos hoy, pastores.

Villancico burlesco. Quién llama?.

Villancico burlesco. Aunque ustedes ya decían.

Villancico serio. Ya cesaron los rigores.

Villancico serio. La victoria cantemos.

Villancico serio. Dios Grande.

Villancico serio. De los hymnos de mar sale.

Villancico serio. Bendecid, bendecid..

Villancico serio. Venid, oh Dios benigno.

Villancico serio. Alentad mortales.

Villancico serio. En placer y gozo.

Villancico serio. Los cielos celebran.

Villancico serio. Hoy sí, que los himnos santos.

Villancico serio. Es tal la dicha del hombre.

Arxiu Parroquial de Sta. Maria del Pi de Barcelona

Criste

Benedictus a solo

Et vitam

Biblioteca de Catalunya

Tota pulchra, à grande orquesta

Salve á 5 y á 9, con orquesta

Oposiciones al magisterio de la Sta Ygla de Valencia

Oratorio. Llibret (El joven ceñido...)

Drama. Llibret (Aaron...)

BASSAS, LLUÍS

Arxiu Capitular de la Catedral de Girona

Aria a solo de contralto. Que asaltos, que temores.

BERTRAN, BERNAT:

Arxiu Capitular de la Catedral de Girona

Rosario a 4v.

Biblioteca de Catalunya

Magnificat a 8

Quaderno de psalmos de 4º tono

La Resurrecció serra foll, a 4 ab orquesta

Sinfonia con violines, violeta, flautas, trompas y basso

COMPTA, RAFAEL

Arxiu Capitular de la Catedral de Girona

Aria Con ayre victorioso.

Ave Maria.

Benedictus a duo.

Benedictus a solo.

Benedictus Dominus Deus Israel.

Canción devota a los Dolores de María.

Cántico. Victoria, victoria.

Credo, Sanctus i Agnus.

Credo de las tres horas de agonía.

Dúo al St. Sacramento. Porqué contra aquel pueblo.

Gozos a la Beata Coleta.

Gozos a la Divina Pastora.

Gozos a la Divina Pastora.

Gozos a la Purísima.

Gozos a la Purísima Sangre.

Gozos a la Virgen de la Merced.

Gozos a Nuestra Señora de Loreto

Gozos a Nuestra Señora de los Desamparados.

Gozos a Nuestra Señora del Remedio.

Gozos a Nuestra Señora del Remedio.

Gozos a Nuestra Señora del Rosario.

Gozos a San Benito.

Gozos a San Buenaventura.

Gozos a San Crispín.

Gozos a San Felipe Benicio.

Gozos a San Felipe Benicio.

Gozos a San Felipe de Cantalicio.

Gozos a San José.

Gozos a San Martín.

Gozos a Santa Catalina de Sena.

Gozos a Santa Catalina virgen y mártir.
Gozos a Santa Rita de Carria y Santa Rosa de Lima.
Gozos a Santa Verónica.
Gozos a Sta. Catalina de Sena.
Gozos a Sta. Clara.
Gozos a Sta. Filomena.
Gozos a Sta. Teresa de Jesús.
Gozos a Sta. Teresa de Jesús.
Gozos a Sto. Tomás de Aquino.
Gozos a Sto. Tomás de Aquino.
Gozos al B. José Oriol.
Gozos al Escapulari blau.
Gozos a Nuestra Señora de Rocacorva.
Lamentacion 3ª del Jueves Santo.
Lamentaciones.
Letanía.
Magnificat.
Miserere.
Missa a 4 v.
Missa Escala Aretina
Motete a duo. Spiritus Domini.
Motete a solo a la Virgen. Beatam me dicent.
Regina Caeli.
Responsorio Vidi speciosam.
Responsorio Inmolabit hedum.
Responsorio para el dia de Navidad. Quem vidistis pastores.
Rithmus in Laudem D. Thomae.
Rithmus in Laudem D. Thomae.
Rondó con violines y fagot obligado.
Rosario.
Rosario.
Rosario.
Rosario.
Rosario.

Te Deum.
Villancico. A Belén pastores.
Villancico. A fuera temores.
Villancico. Zagalejos a Belén.
Villancico. Cantemos pastores.
Villancico. Del abismo del pecado.
Villancico. Venid, corred, pastores.
Villancico. Venid pastorcitos.
Villancico. Himnos y triunfos.
Villancico. Dios Grande.
Villancico. El cielo amoroso.
Villancico. El Salvador del mundo.
Villancico. Un pastor y un estudiante.
Villancico. Velad, velad, pastores.
Villancico burlesco. Saltando y brincando.
Villancico burlesco. Vaya, vaya de bulla.
Villancico burlesco. Himnos y triunfos.
Villancico para Navidad. Que contento señores.
Villancico para guardia del portal. Huyamos los vicios.
Villancico para Navidad. Vamos corriendo.
Villancico para Navidad. Cantemos con júbilo.

Biblioteca de Catalunya

Sobre este divino asiento, a solo, al Ssmo

CREHUET, FRANCESC

Arxiu Capitular de la Catedral de Girona

Absolta general
Ave Maria.
Ave Regina caelorum.

Benedictus a 3 v.
Benedictus a dúo.
Benedictus a duo.
Benedictus a duo.
Benedictus a solo de Bajo.
Benedictus a solo de Bajo.
Cavatina.
Coplas al Nacimiento de N.S.J. Despertad pastores.
Coro a 4 v. Siendo la fe.
Coro a 8 v. El Tabernáculo.
Coro al Imo. Sacramento. Fuente perenne.
Coro al Smo. Sacramento. Este pan consagrado.
Credo de las tres horas de agonía.
Ecce panis.
Espiritus Sacros.
Gozos a la Imaculada Concepcion.
Gozos a la Virgen del Rosario.
Gozos a San Narciso.
Gozos a San Narciso y a la Inmaculada.
Gozos a Sta Catalina de Sena, Santa Rosa, Sta. Lucía, a la Purísima, a Sto. Domingo y a la Virgen del Rosario.
Gozos a Sto. Tomas de Aquino.
Himne a la Immaculada.
Lamentaciones o Las siete palabras.
Lamentos de las animas del Purgatorio.
Lamentos de las Santas Animas.
Letrilla a la Virgen. De júbilo llena.
Letrillas para la Sgda. Comunion. Venid a las bodas.
Lletania.
Missa 6° tono.
Missa a 3 v.
Missa a 3 v.
Missa a 3v.
Missa a 4 i 8 v.

Missa a 4 v.
Missa de Requiem.
Missa de Requiem.
Missa de Requiem a 3 v. i Flautas
Missa de Requiem a 4 v.
Motete a Ntra. Señora Sancta Maria.
Motete de Difuntos.
O Sacrum Convivium
Psalmodia.
Responsorio Beatam me dicent.
Responsorio del 1r. nocturno de la Asuncion. Vidi Speciosam.
Responsorio Narcisos Episcopus.
Responsorio unius martyris.
Rosario a 3 v.
Rosario a 4 v.
Rosario a 4 v.
Rosario a 4 v.
Rosario a 4v
Rosario a gran orquesta.
Salve a 3 v.
Salve Regina
Salve Regina y Letanía
Tantum ergo.
Tantum ergo
Te Deum.
Tota pulchra
Tota pulchra a duo y coro.
Tota pulchra es Maria.
Tres roarios a tres voces.
Versos 7º tono.
Villancico con dar fin a la esperanza.
Villancicos a 4 v. Venid cristianos y cantemos.

FERRER, DOMINGO

Arxiu Parroquial de Sta. Maria del Pi de Barcelona

Acompañamiento del Osalutario Hostia: de las cruces de la orden Cisterciense

Misa à tres voces (incompleta)

O salutatis

FERRER, MIQUEL

Arxiu Parroquial de Sta. Maria del Pi de Barcelona

Ave Maria Santissima. Letrilla. Voz 2^a.

Ave Maria Santissima. Quan bella eres. Letrilla. Voz 1^a y 2^a

GUIU, ANTONI

Arxiu Capitular de la Catedral de Girona

Aïrs

Gozos a San Bernardo

Gozos a San José y Ntra. Sra. de los Ángeles

Introducció i variacions per a piano i violí

Simfonia per a piano, flauta i violí.

Variacions per a piano, flauta i fagot.

Biblioteca de Catalunya

Col·lecció de composicions religioses.

Vàries composicions

Col·lecció d'obres religioses. Varis quaderns de partitures manuscrites

Missa a 8 voszes con el tema gaudent in coelis
Lamentatió III para el Jueves Santo, a dos tiples con violines
Dominus a 8
Dixit Dominus, a 8
Confitebot tibi, a 8
Oratorio al Beato Nicolás de Longobardo
Sinfonia obligada de organo, para violines, viola, flauto,
clarinetes, corni, organo y basso
Sinfonia n° 7 a toda orquesta, reducida para piano, flauto y
violin obligado

LLEYS, JAUME JOAN

Arxiu Capítular de la Catedral de Girona

Aria y Coro a la Virgen de los Dolores. Calma, oh, madre.
Coblas al S. Sacramento.
Himno a 8 v.
Laudate Dominum in santis eccis.
Laudate pueri Dominum.
Missa a 4 v.
Missa a 4 y 8 v.
Ofertorio. Reyes Tharsis.
Paso 3r. tono a 8 v.
Recitado y Aria.
Responsorio. Cenontibus illis.
Responsorio. Omnes moriemini.
Responsorio. Vidi Speciosam.
Rosario.
Rosario.
Rosario.
Rosario.
Rosario a 4 v.

Rosario a 4 y 8 v.

Salmo. Beatus on.

Stabat Mater.

Tema con variaciones para violoncelo y orquesta.

Villancico. Venid Querubines.

Villancico burlesco para Navidad. Tiernos pastorcillos.

Villancico serio para Navidad. Al Dios protector.

Villancico serio para Navidad. Espiritus sacros.

Villancico serio para Navidad. Los angeles santos.

Biblioteca de Catalunya

Jesu Rex mitis. 3 voces con flautas y fagote.

PRAT, JOSEP

Biblioteca de Catalunya

Tocates d'orgue (cinc composicions)

QUILMETAS, CARLES

Biblioteca de Catalunya

Musica de la comedia de la Cecilia, 1ª parte.

Sinfonia 1ª. 4 tiempos. Corni, oboes, violines, violas y basso

QUILMETAS, JOSEP

Arxiu Capitular de la Catedral de Girona

*Goigs a St. Sixt i St. Jou.
Magnificat.*

ROURA, FRANCESC

Arxiu Capitular de la Catedral de Girona

Aria a solo y coro. Bendito seas, oh Dios.

VERDAGUER, HONORAT

Biblioteca de Catalunya

*Lamentacion 3^a del miercoles: Manum Suam (a duo y
orquesta)
Vidi Spetiosam, resp. a 8 i orquestra
Villancico a la Virgen de la Assumpcion (a 4 y orquesta): En
los montes y en las breñas
Borrador de los villancicos del Corpus (3 motets a solo y
orquesta)
Borrador al Villancico del año 1817, a 2 coros y orquesta:
Hoy el mundo redimido.
Borrador del Villancico, a 4 y orquesta, de Navidad del año
1818: Al Dios de hermosura todos celebramos
Col·lecció de goigs
A S. José, a duo y coro, ab acompanyament d'orquestra
Villancico de la Oposicion de M.C., 1814., Villa de Elche*

VIDAL, ANTON

Arxiu Capitular de la Catedral de Girona

Oh, Coro celestial.

Biblioteca de Catalunya

Gozos a 3, con violines, a S Fco de Asís

Rosaris, a 4, ab violins, flautes y baix

Col·lecció de goigs s.XVIII i XIX

Para dar luz inmortal, a la Concepcion, a 4 y 5 voces y organo

Tono del cantico de Navidad, a 3 y órgano

Cantata a la Reyna Nta Sra que Dios ge Doña Isabel Cristina

XANDIERA, ANTONI

Arxiu Capitular de la Catedral de Girona

Missa.

CAPÍTOL V
ANÀLISI DE LA MÚSICA
INSTRUMENTAL

***QUATRO SONATAS* d'Albert (Miquel)**

1. ESTRUCTURA FORMAL

És l'obra de composició més antiga de les que analitzades en la present tesi; el manuscrit porta l'anotació *1800*, en el marge superior esquerre. Amb les *Quatro sonatas*, no tenim un exemple de sonates senceres, sinó que ens trobem davant quatre primers temps de sonata, és a dir, Allegros de sonata. El primer temps de la *Sonata Tercera*, va precedir d'una introducció lenta. Les sonates estan escrites unes darrera les altres, pel que és molt probable que s'interpretessin seguides, tot i que cada una per separat tingui entitat musical pròpia.

Estan construïdes segons el model tripartit, d'exposició, desenvolupament i reexposició. És interessant constatar que Albert no repeteix l'exposició, sinó que el que torna a sonar, mitjançant signes de repetició, és el desenvolupament i la reexposició.

Exposició

Albert construeix l'exposició de les quatre sonates de forma semblant. El tema A sol ser bastant llarg, constituït per més d'un element musical. En les sonates *Primera*, *Segona* i *Quarta*, comença amb l'arpegi octavat de l'acord de tònica, fórmula per a crear expectació i fixar la tonalitat. Les sonates *Primera* i *Tercera* tenen un final de tema A bastant clar, amb cadència autèntica i acord de T; a més a més, el pont té un disseny rítmic i melòdic diferenciat. En canvi, les sonates *Segona* i *Quarta* tenen un tema A que acaba en l'acord de D,

pel que el pont no està tan deslligat del tema i sembla, en certa mesura, un apèndix d'aquest.¹²⁸⁹

El pont és relativament més curt i de menor importància ; en les quatre sonates hi trobem escales, arpegis, progressions i cromatismes. L'acabament es produeix amb un acord de DD, que prepara l'entrada al tema B. Cal fer esment de la llargada del pont de la *Sonata Quarta*, en detriment del tema B.

El tema B, extens i important, consta en les tres primeres sonates de diversos elements musicals. Quant a tonalitats, segueixen els preceptes clàssics ja que les sonates *Primera*, *Segona* i *Quarta*, en to major, tenen el tema B en el to de la D; la sonata *Tercera*, en to menor, té el tema B en el relatiu major. És molt indicatiu que en les tres primeres sonates, aparegui el terme *dolce* en el tema B, ressaltant-ne encara més el seu caràcter diferencial.

En finalitzar el tema B, les sonates tenen una petita coda, com a reafirmació del to de la dominant. Aquesta coda és més extensa i desenvolupada en les sonates *Tercera* i *Quarta*.

A mode il·lustratiu, m'ha semblat interessant realitzar un quadre amb l'exposició de les quatre sonates, els tons en què estan escrites, el nombre de compassos, així com indicacions d'expressió que puguin aparèixer i que siguin significatives.

¹²⁸⁹ BAS, Giulio. *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1981, 9^a ed., p. 169. Aquest autor, contempla dues possibilitats en l'acabament del primer tema: 1.-(...) que acabi de forma conclusiva; 2.-que estigui molt estretament lligat al pont, sense poder-se'n separar tonalment ni temàticament.

Temes	<i>Sonata Primera</i>	<i>Sonata Segona</i>	<i>Sonata Tercera</i>	<i>Sonata Quarta</i>
Introd.	No n'hi ha.	No n'hi ha.	La menor <i>Larghetto</i> c.1-18	No n'hi ha.
A	Do Major c. 1-37	Si bemoll Major <i>All.º Spirituoso</i> c. 1- 18	La menor <i>All.º Presto</i> c. 19-32	Mi Major <i>All.º con Brillo</i> c. 1-26
Pont	c. 37-51	c. 19-37	c. 33-63	c. 27-58
B	Sol Major c. 52-60 <i>dolce</i>	Fa Major c. 38-51 <i>dolce</i>	Do Major c. 64-98 <i>dolce</i>	Si Major c. 59-93
Coda	Sol Major c. 60-73	Fa Major c. 51-59 <i>fmo.</i>	Do Major c. 98-122 <i>fr.</i>	Si major c. 94-134

Desenvolupament

Albert indica sempre el principi del desenvolupament amb el terme *Segunda parte*. El desenvolupament té una llargada semblant en les dues primeres sonates, ja que en totes dues està constituït per vint-i-cinc compassos. La tercera i la quarta sonates, tenen desenvolupaments més llargs i treballats, ja que consten de seixanta i noranta-tres compassos respectivament.

En la *Sonata Primera* Albert utilitza material temàtic del tema A, concretament la segona frase musical, fent una progressió modulant als tons de la menor i sol Major. Com a segona font temàtica utilitza la cèdul·la apareguda en el c. 40, en el pont, i l'exposa en les tonalitats de re M, si m, sol M i mi m. El desenvolupament acaba en el c. 97, amb una aturada de rodona amb calderó sobre l'acord de sèptima de re M.

En el desenvolupament de la *Sonata Segona*, torna a utilitzar el material compositiu que havia aparegut en el pont (c. 23), consistent en grups de dues semicorxeres atacades a contratemps en la mà dreta; aquest model es repeteix en forma de progressió en diferents tonalitats. En el c. 85 hi ha una aturada sobre l'acord de sèptima de la m, que actua com a sensible de si bemoll M, que és el to inicial en el que ha de començar la reexposició.

En la *Sonata Tercera*, utilitza com a material compositiu del desenvolupament, el que apareix en el subtema b'' de l'exposició (c. 72) i que recorda un melodia popular, la condueix per diversos tons en forma de progressió cromàtica. En el c. 151 i precedents utilitza un motiu musical nou. A partir del c. 177, encara utilitza més material nou. Aquesta secció acaba amb la repetició de la nota mi (c. 186-188), que funciona com a D de la m (to principal).

En la *Sonata Quarta* elabora el desenvolupament mitjançant les cèdul·la inicials dels temes A, pont i B, fent progressió cromàtica a diversos tons. Acaba amb l'acord tríade de si M (D de mi M, to principal), seguit de silenci de corxera amb calderó.

Reexposició

La reexposició de la *Sonata Primera* és una mica particular, si atenem les característiques de les sonates clàssiques, doncs el tema A apareix en el to de la dominant de forma reduïda. El pont comença en mi m, arribant en forma de progressió fins a do M. El tema B apareix ja en el to principal, do M i va seguit d'una petita coda.

En la *Sonata Segona* el tema A apareix de forma idèntica a com apareix en l'exposició, en durada i to. El pont és present de forma incompleta, doncs Albert prescindeix del primer motiu rítmic de cinc compassos, sí que hi surten el segon i el tercer motius, tot i que escurçats. El tema B i la coda són iguals als de l'exposició, però en el to principal.

En la *Sonata Tercera* la reexposició va precedida d'una petita introducció de tres compassos. El tema A apareix en el to principal i és d'igual estructura i llargada que el de l'exposició, el pont també és idèntic a l'aparegut al principi de l'obra. En començar el tema B hi ha un canvi d'armadura passant a la M (la tonalitat inicial era la m); dels tres elements temàtics que constava el tema B, ara només apareixen el primer i el tercer. La coda és igual a la de l'exposició, però escrita en la M, tonalitat en què conclou la sonata.

Un canvi d'armadura tornant al to principal (mi M) encapçala la reexposició de la *Sonata Quarta*. El tema A és igual al de l'exposició, acabant amb la D. En aquesta reexposició Albert prescindeix del pont, pel que després del tema A apareix el tema B en mi M (en l'exposició estava escrit en si M). La coda és la mateixa que apareix en l'exposició.

2. ELEMENTS HARMÒNICS

L'obra està realitzada segons els paràmetres de l'harmonia del classicisme, fonamentada sobretot en les fórmules IV-V-I. En els processos cadencials sol utilitzar el quart grau augmentat IV< (DD), seguit del V amb 6_4 cadencial, seguit de 5, per acabar amb la tònica.

En els ponts i els desenvolupaments empra de manera important les progressions cromàtiques, amb la modulació

introtonal a diversos tons. Utilitza sovint el canvi de mode, com a element de contrast, dins una mateixa frase musical. Les modulacions introtonals solen ser a tonalitats properes al to principal, al to de la D del principal, i també modula a tons relacionats amb l'intercanvi modal dels tons principals. Per exemple la *Sonata Primera*, que té un tema A important i extens, en do M, que consta de diversos subtemes, un d'ells en do m, modula introtonalment en forma de progressió a mi bemoll M (relatiu major de do m) i sol m (c. 26-33).

3. ELEMENTS MELÒDICS I RÍTMICS

En cada una de les *Quatre Sonates*, Albert desplega un gran potencial imaginatiu; la majoria dels temes A estan compostos per més d'un subtema, i el mateix podem dir dels temes B. La successió d'idees musicals diferents i variades és constant, donant a l'obra un gran dinamisme, frescor i vitalitat.

Cal destacar dos elements melòdics de la *Sonata Tercera*, d'una banda la utilització en el pont (c. 33-44) del segon tetracord del mode frigi: la-sol-fa-mi, que dona un cert aire de folklor andalús al fragment. Aquest tipus d'escala descendent també la trobem sovint en altres compositors, com és el cas del pare Soler¹²⁹⁰. En la *Sonata Tercera* és interessant l'aire rítmic del segon element del tema B, *dolce* (c. 72-80) i que molt bé podria tractar-se d'una dansa catalana.

Els ritmes són rics i variats, conferint gran vitalitat a la música. Albert utilitza sovint en la mà dreta els grups de tresets seguits (c. 34-36 *Sonata Primera*), els grups de quatre semicorxeres seguits (c. 26-35 *Sonata Segona*), els

¹²⁹⁰ POWELL, Linton. E. *A History of Spanish Piano Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1980. p.15.

contratempus (c. 63-64 *Sonata Segona*) i les síncopes (c. 104 *Sonata Segona*). Amb la mà esquerra realitza molt sovint els octavats sobretot fent escales de corxeres (c. 54 i 128 *Sonata Segona*); també podem sentir acords de corxeres seguits, fent un ritme obstinat (c. 151-177 *Sonata Tercera*), i acompanyaments tipus Alberti (c. 169-185 *Sonata Quarta*).

Un altre element característic de les *Quatre Sonates*, són les pauses. En general Albert escriu relativament poques pauses, i quan ho fa moltes vegades serveixen per a senyalar la fi d'un disseny motívic. El mateix podríem dir de les aturades musicals realitzades amb una nota llarga i calderó.

Albert utilitza en totes les *Sonates* diferents tipus de grupets i de mordents escrits amb grafia petita i indicació de totes les notes. Per exemple en la *Sonata Primera* tenim grupets anteriors de tres notes descendents en els c. 53 i 57 i grupets anteriors de tres notes ascendents en els c. 97 i 98. Mordents de dues notes auxiliars ascendents en el c.1 de la *Sonata Segona*. Mordents d'una nota o *acciaccatura*, per exemple en el c. 64 de la *Sonata Tercera*. Per indicar els trinats, ho fa amb la inscripció *tri* , c. 161-165 de la *Sonata Tercera*.

Els dissenys rítmics utilitzats, tot i la varietat de patrons emprats, són sempre senzills i racionals en totes les sonates ; la major complexitat d'escriptura la trobem en la introducció *Larghetto* de la *Sonata Tercera*. En aquesta hi podem veure una exageració dels valors rítmics, com pot ser semicorxera seguida de blanca amb calderó (c. 1-4), grups sincopats formats per fusa seguida de semicorxera amb punt (c. 11-13), i grups de quatre fuses (c. 14).

4. ASPECTES TÍMBRICS

Les *Quatre Sonates*, porten la inscripció 1800 al marge superior esquerre de la portada del manuscrit. Per la data de composició, tant es poden tractar de sonates per a clavicèmbal com per a forte-piano. Tot i que l'aparició de signes d'expressió com ara *dolce* i les dinàmiques contrastades, *Cresc.^{do}*, *P.*, *f.*, *fr.*, *f.^{mo}*, fan pensar que es tracta més aviat de sonates per a forte-piano, instrument que començava a gaudir d'una gran acceptació, sobretot entre la burgesia benestant.

En la instrumentació cal fer diferents observacions; en primer lloc no hi ha creuament de mans. S'utilitza sovint l'octavat en corxeres consecutives, sobretot a la mà esquerra. També hi ha certs passatges que requereixen una articulació de picats i lligats molt precisa, així com passatges molt ràpids, tant d'escalles com d'arpegis, amb canvis d'alteracions, i combinació alternada de les dues mans. Conseqüentment, ens trobem davant unes sonates d'estil d'execució fluïd i expressiu, amb una articulació detallada, que si bé no pertanyen al món del virtuosisme, sí que necessiten un domini precís i acurat de la tècnica de l'instrument. Fet remarcable si tenim en compte que pertanyen al 1800, però que no és un fet aïllat a Catalunya.¹²⁹¹

L'àmbit de les partitures abarca des del si_{-1} fins a sol_5 , per tant molt bé podria tractar-se d'un instrument del primer romanticisme.

5. TEXTURA

¹²⁹¹ Tenim diversos exemples de Sonates escrites entre el tombant i principis del segle XIX, com és el cas de les escrites per Tomàs Ciurana, Carles Baguer, Mateu Ferrer, Josep Gallés, Josep Vinyals....

La textura més utilitzada és la consistent en melodia acompanyada, tot i que també hi ha certs passatges amb homofonia, sobretot al principi de les sonates, on interessa deixar clars certs aspectes com podrien ser la tonalitat i el motiu inicial, i al mateix temps crear un cert grau d'expectació.

És interessant com en alguns passatges Albert utilitza la textura contrapuntística, com en el cas de la *Sonata Tercera*; el tema A (c. 19-32) exposat per la mà dreta, és imitat en un contrapunt a l'octava inferior per la mà esquerra dos compassos més tard. També apareix contrapunt, en aquest cas a l'octava superior en la *Sonata Quarta*, concretament en el c. 59, que és on comença el tema B, exposat per la mà esquerra i imitat per la dreta a l'octava superior al cap de dos compassos.

6. ELEMENTS EXPRESSIUS

En les *Quatre sonates* d'Albert hi trobem pocs signes d'expressió; en alguns temes B de l'exposició hi apareix la indicació *dol.* per dolce.

Per la gradació del so, és habitual trobar al principi de les sonates la indicació *fr.* per forte. Hi ha en certs llocs la indicació de piano, *P.* normalment amb majúscula. El doble fort l'escriu amb la grafia convencional *ff.* En el c. 53 de la *Sonata Segona*, escriu un triple fort com a *f.^{mo}*. En el c. 110 de la *Sonata Quarta* apareix un *ff.^{mo}* amb dues efes, sense que el contingut musical sembli requerir tanta força. Trobem també alguns reguladors indicats amb el terme *Cre.^{do}* o *Cresc.^{do}* en els c. 39 i 42 respectivament, de la *Sonata Segona*.

En els c. 92-94, de la *Sonata Segona* hi trobem una negra amb puntet amb la indicació de *fr.* seguida de corxeres, la primera de les quals és *P.*, per tant es tractaria d'un *piano subito*.

Pel que fa als signes d'accentuació i articulació, podem trobar accents d'intensitat en els arpegis octavats de la *Sonata Primera* (c. 1 i 2). Hi ha passatges articulats amb dues notes picades i dues lligades als c. 19 i 20 de la *Sonata Segona*. Hi ha passatges picats, indicats amb petits punts damunt les notes, com és el cas del c. 189 de la *Sonata Tercera*.

Al final de la transcripció de les *Quatre sonates*, hi ha les correccions fetes a les partitures en el moment de transcriure-les. Cal fer esment en el poc sistematisme a l'hora d'indicar les alteracions. Per exemple, s'han trobat notes, sostingudes segons l'armadura, que són rebaixades mig to mitjançant un bemoll, enlloc d'un becaire. També he trobat manca d'alteracions, indicades a la mà dreta però no a l'esquerra, dins un mateix compàs.

7. VALORACIÓ ESTILÍSTICA GENERAL

Podem considerar les *Quatre Sonates* d'Albert com a primers temps de sonata, escrites per a forte-piano d'estructura i construcció plenament clàssiques, fet destacable si tenim en compte que estan datades l'any 1800. Cal fer però una distinció; mentre que les sonates *Primera*, *Segona* i *Quarta* mostren la recepció dels models vienesos¹²⁹², amb la *Sonata Tercera*, escrita en to menor, amb una introducció lenta molt expressiva, així com la incorporació d'elements folklòrics i contrapuntístics, estaria més dins l'estètica del *Sturm un Drang*.

¹²⁹² ROSEN, Charles. *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza editorial, 1986.

***SINFONIA CON ORQUESTA OBLIGADA DE ÓRGANO* d'Antoni Guiu**

1. ESTRUCTURA FORMAL

La simfonia, escrita en re M, consta de tres temps: un *Andantino* que actua com a introducció, un *Allegro* que consisteix en un primer temps de sonata i acaba l'obra amb un *Più mosso*. Aquesta organització en tres temps és molt semblant a la del concert per a instrument solista i orquestra, però sense trobar-hi l'element virtuosístic típic dels concerts del classicisme, pel que es tractaria més aviat d'una simfonia concertant, on l'orgue hi té una part solista important, però també tenim solos de la resta d'instruments de l'orquestra¹²⁹³.

Andantino

En compàs $\frac{3}{4}$ i re M. Del compàs 1 fins al 9, trobem una introducció, amb valors molt curts, exageració dels patrons rítmics i pauses d'expectació. Comença amb la dominant quatriade de sensible de re m, realitzant un disseny de quatre compassos en aquest to, després segueix amb una progressió cromàtica repetint la mateixa fórmula, amb mi m. En el c. 10, tenim l'acord de mi M seguit de pauses.

Del c. 10 al c. 23, el violí seguit de la flauta exposen el tema principal, que acaba en el c. 23 amb un acord de sobretònica, sobre la nota la, que actua com a tònica secundària (la M) i resol a l'acord de D quatriade, en el c. 24.

¹²⁹³ Les simfonies concertants eren un gènere molt cultivat a França, segons VILAR, Josep M^a, *Les simfonies de Carles Baguer : fonts, context i estil*, Ob,cit., p.71.

Del c. 25 fins al 30, petita coda, amb ràpides escales descendents en re m i mi bemoll M, mentre l'harmonia realitza una construcció de cadència a la D, amb acord de SD (amb el II i el VI rebaixats), DD, D amb 6_4 cadencial i D tríade (acord de la M), seguit de silenci amb calderó i doble barra.

Allegro

Compàs 4_4 i re M, en els c. 31 hi trobem el tema A exposat pel violí i prenent la mateixa cèdul·la inicial apuntada en el tema principal de l'*Andantino*. El tema A és extens i consta de dues frases, la primera binària amb dos períodes (a-a') i la segona ternària (b-b'-b''). En conjunt es tracta de: a (4 c. en re M)- a' (4c. en mi m)- b (4 c. en re M)- b' (6 c. en si m)- b'' (6c. en re M, acabant amb la D). A partir del c. 56 torna a aparèixer el tema A, aquesta vegada exposat per l'orgue; també consta dels elements a-a'-b-b'', essent aquest últim diferent del b' anterior, de caràcter conclusiu, acabant amb la T de re M.

La T anterior en el c. 74 és al mateix temps la darrera nota del tema A i el principi d'un pont bastant llarg, amb tutti orquestral. Comença amb l'acord de T (re M) durant quatre compassos (c. 74-79), al que segueix l'acord de D (c. 80-82), T-D alternades (c. 83-89). A partir del c. 90 comença un llarg procés cadencial en re M sobre els graus del baix I-VI-IV-II-V(D) -IV< (DD) el fet de tornar a repetir aquests dos acords en el c. 99, fa que sonin com a T- D de la M. En el c. 100 hi ha un gir cap a la m, i una progressió cromàtica per semitons en *tutti* utilitzant recolzaments en notes estranyes, aquest procés acaba en el c. 109, on trobem un repòs en l'acord de mi M. Des del c. 110 fins al 114, hi ha una reafirmació d'aquesta nova tonalitat de mi M, mitjançant acords consecutius de D-T. El pont acaba amb l'aturada en l'acord de mi M en el c. 115.

Des del compàs 116 fins al 122, hi ha un petit fragment melòdic o soldadura, amb les cordes a l'unísson que trasllada la tonalitat de mi M a la M.

En el c. 122 comença en anacrusa el tema B, melòdicament semblant al tema A, però amb canvis rítmics i estructurals, exposat en la tonalitat de la D, la M, per l'orgue. Aquest tema té la una estructura de dues frases¹²⁹⁴, amb dos períodes la primera i un la segona: c (4c. la M-si m)-c' (4c. si m-la M)- d (4c. la M). En el c. 135, aquest tema B torna a ser repetit pel clarinet amb la flauta i després pel violí amb la flauta.

Del c. 146 fins al 173 tenim el desenvolupament. Aquest comença en la M, amb un senzill disseny dels violins en *P* i la resta de la corda fent acompanyament en *pizzicato*. Els dotze primers compassos, Guiu realitza una progressió diatònica amb el model i dues repeticions, cada vegada amb més instruments i en *crescendo*, que acaba amb els acords de D-T de la M. A partir del c. 162 hi ha un *tutti* orquestral en fortíssimo, amb els graus del baix realitzant un típic final cadencial I-VI-IV-V (⁶₄₋₅)-I. Del c. 168 al c. 173 torna a haver-hi un altre procés cadencial de SD-D-T.

A partir del c. 173 hi ha una petita soldadura de vuit compassos, que comença amb un *solí* de trompes i condueix la tonalitat de la M a re M.

La reexposició comença en el c. 182 amb l'aparició del tema A en re M per la corda, amb tots els seus períodes: a-a'-b-b'-b'''. Com en l'exposició, el tema és repetit per l'orgue a partir del c. 207. amb la reducció del tercer període

¹²⁹⁴ S'han anomenat les dues frases del tema B com a 'c' i 'd', i els seus respectius períodes c-c',d , per no confondre-les amb les frases del tema A anomenades 'a' (a-a') i b (b-b'-b''').

a-a'-b-b'. El llarg pont de l'exposició ara no apareix, pel que immediatament a continuació del tema A trobem el tema B (c. 225) presentat per la corda en re M, el to principal, amb tots els seus períodes c-c'-d. El tema B és després repetit per l'orgue (c. 237) en combinació amb el clarinet.

En el c. 249 comença la coda, que és igual que el desenvolupament que havíem vist en el c.146 però ara enlloc d'estar en el to de la D (la M) el trobem en re M, el to principal. Com en el passatge anterior, consisteix en un senzill disseny dels violins en *p* mentre la resta de la corda fa un acompanyament en pizzicato, durant els dotze primers compassos hi ha una progressió diatònica amb model i dues repeticions, cada vegada amb més instruments i en crescendo, que acaba amb els acords de D-T de re M. A partir del c. 265 tenim dotze compassos en tutti i fortíssimo, iguals que els apareguts a partir del c. 163, però ara en re M.

Più mosso

Aquest darrer temps de la *Sinfonia*, està escrit en compàs ternari $\frac{3}{8}$ i té un regust del passat; sembla com si Antoni Guiu volgués evocar una dansa antiga, com podria ser la giga.¹²⁹⁵ La forma d'aquest temps és A-B-A'-C, aproximant-se a la forma rondó de tres períodes¹²⁹⁶, on B té un caràcter d'intermedi no temàtic, i C és la coda.

¹²⁹⁵ VILAR, Josep M^a. *Les simfonies de Carles Baguer : fonts, context i estil*, *Ob.cit*, comenta que la Simfonia de Carles Quilmetas també acaba amb un ritme ternari semblant a la Giga, p. 360. Recordem que Quilmetas era violinista laic de la catedral de Girona durant la mateixa època que l'organista Antoni Guiu.

¹²⁹⁶ BAS, Giulio. *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1981, 9^a ed., p. 175.

Comença amb re M en el c. 275, amb l'exposició d'un tema de vuit compassos, interpretat a dues veus pels violins; que anomenem A . Consta de dos períodes de quatre compassos, essent el segon igual que el primer, però ornamentat.

En el c. 284, començaria una progressió diatònica amb canvi nota a cada compàs. I en el c. 288, continuen les progressions, però cromàtiques, partint de re m en el c. 288 i arribant a si bemoll M en el 295. A partir del c. 296, hi ha un procés cadencial amb DD i 6_4 , per arribar a l'acord de T de re M en el c. 300.

Del c. 300 fins al 308, torna a aparèixer el tema A, en aquest cas interpretat per l'orgue i els violins.

A partir del c. 309 comença una progressió cromàtica que acaba amb una cadència trencada en el c.315 amb l'acord de si bemoll M (VI>) en doble fort. En el c. 319 l'acord anterior dona lloc al de la m. Des del c. 323, tenim un procés cadencial per semitons ascendents en el baix, començant amb un acord de DD (IV<) -D (V 6_4)- V<-VI , realitzant una cadència trencada, c. 327-329. Aquest procés cadencial va seguit d'un altre més convencional amb SD-D (${}^6_{4-5}$)-T, c. 330-333. Des del c. 334 fins al c.341, hi ha una successió d'acords de D i de T. Els darrers deu compassos de l'obra constitueixen una afirmació constant de l'acord de T.

2. ELEMENTS HARMÒNICS

En aquesta obra Antoni Guiu utilitza els procediments harmònics habituals del classicisme, tot i això podem incidir en una sèrie de recursos que mostren el seu domini i coneixement de les normes harmòniques i la seva aplicació. Un

exemple el tenim en la cadència a la dominant amb acord de sobretònica en el c. 23 sobre la nota la (tònica secundària), que resol a l'acord de sèptima de D. En general la senzillesa harmònica dels temes A i B, contrasta amb la riquesa i la densitat dels ponts, desenvolupaments i codes, on hi podem trobar processos cadencials amb intercanvi modal, és a dir, amb el segon i el sisè grau rebaixats, seguits de DD, c. 25; progressions diatòniques i cromàtiques d'aquest segon tipus, n'hi ha una per semitons ascendents, i diversos tipus de notes estranyes com notes cromàtiques de pas, anticipacions i retards.

3. ELEMENTS MELÒDICS I RÍTMICS

L'element bàsic i conductor de l'obra, són les melodies; aquestes denoten un gran lirisme i en certa manera la influència de l'estil operístic italià, tan de moda en la Girona del vuit-cents. Formalment estan construïdes per frases quadrades, majoritàriament de vuit compassos dividits en dos períodes, de quatre compassos cada un, sent el primer suspensiu i el segon conclusiu.

Els ritmes són en la major part de l'obra naturals i variats provinents de la melodia. Però en determinats moments Guiu utilitza el ritme com a element de contrast, així en la introducció (c. 1-30) trobem exageracions rítmiques, corxeres amb dos punts seguides de fusa, escales de sextets de fuses i irregularitats rítmiques, com ara tresets de semicorxera, contra quatre fuses (c. 29 i 30). Podem destacar també, en els c. 87, 88 i 89 uns accents a contratemps, marcant la darrera corxera de cada segon temps del compàs, en un tutti orquestral. En general utilitza poc els mordents, en trobem en el c. 53, en un solo d'orgue i en el c.66 en un solo de la flauta. Pel que fa al

ritme és interessant destacar el caràcter de dansa antiga del darrer temps de l'obra que ens recorda a la giga.

4. ASPECTES TÍMBRICS

L'obra està instrumentada per a una orquestra de cambra formada per una secció de vent-fusta amb flautes i clarinets; en els metalls, dues trompe en re i violins primers, violins segons, viola i *baso*. És molt probable que el *baso* estigués format pel violoncel i el contrabaix.

A l'hora de realitzar la transcripció s'ha optat per escriure cada instrument segons l'ordre convencional en les partitures actuals, doncs se'n facilita la lectura. En la partitura manuscrita, primer hi trobem el pentagrama dels primers violins, després els segons, a continuació les flautes, seguides d'un pentagrama pels clarinets primers i un altre pels segons, les dues trompes en re, dos pentagrames per a l'orgue i finalment la línia del *baso*, en la que moltes vegades hi trobem escrit *violas* o *viola*.

El primers i segons violins estan escrits en pentagrames diferents, a la part superior de la partitura general. El primer violí arriba al sol₅ en els compassos 79 i 178, que implica la utilització de la tercera posició, cosa poc freqüent en les simfonies catalanes de principis del segle XIX¹²⁹⁷. El segon violí realitza moltes vegades terceres inferiors del primer violí, altres vegades col·labora en les harmonies orquestrals. En la part dels violins hi trobem divisi i trémolos.

La part de viola està escrita en el mateix pentagrama que el *baso*. Guiu indica les notes pertanyents a la viola posant dues notes, on se sobrentén que la viola ha de realitzar la

¹²⁹⁷ VILAR, Josep M^a. *Les simfonies de Carles Baguer : fonts, context i estil, Ob.cit.*

superior, posant els pals de les notes amunt i escrivint damunt el pentagrama *viola*. Aquest instrument realitza la majoria de les vegades un paper semblant al del segon violí, complementant l'harmonia en els acompanyaments. No sembla que hi hagi dubte quan Guiu escriu el terme *viola*, que es refereix realment a la viola o al violoncel, anomenat moltes vegades baix de viola. L'existència plenament documentada d'instrumentistes de viola a la capella de música de la catedral de Girona, com també de gran nombre de manuscrits on hi ha part de violoncel i part de viola¹²⁹⁸, reafirmen la distinció entre ambdós instruments.

En el pentagrama del *baso*, la nota més greu que hi trobem escrita és el sol₁, és molt probable que aquesta partitura es refereixi al contrabaix doblat pel violoncel, instrumentació molt habitual en les simfonies de l'època. El contrabaix utilitzat era el de tres cordes afinades en les notes do₁, sol₁ i re₂, el seu efecte era a l'octava inferior. Guiu utilitza sovint el pizzicato com a element rítmic.

Les flautes i els clarinets tenen un paper destacat en l'obra. La majoria de passatges estan escrits en el registre agut de la flauta, és a dir a partir del do₄, essent la nota més aguda el la₅ (c. 35), per l'època en que fou escrita l'obra, el model de flauta utilitzat era sense claus i de fusta, una flauta poc àgil si la comparem amb les flautes d'alpaca o argent i amb claus que es farien a partir de l'any 1847, seguint els ginys constructius dedoncs Theobald Boehm.

Cal fer esment a l'absència dels oboès en la instrumentació de Guiu; recordem que tampoc hi havia oboès

¹²⁹⁸ Per exemple, en aquest mateix treball tenim la transcripció del *Tema con Variaciones para el Violoncello à toda Orquesta*, del mestre de capella Jaume Joan Lleys, on hi ha clarament diferenciades les partícels de *Violoncello Concertante* i *Viola*.

en el *Tema con Variaciones para el Violoncello* de Lleys¹²⁹⁹, i tampoc hi ha oboès en la Simfonia de Bernat Bertran¹³⁰⁰. Tots tres compositors foren membres de la capella de música de la catedral de Girona, en la mateixa època¹³⁰¹; llavors podria ser que la instrumentació de les obres estigués supeditada als instrumentistes de què disposés la capella. A la catedral, en aquests anys, hi havia tres places d'instruments de vent-fusta; per tant, si els músics tocaven el clarinet, no podien tocar l'oboè i viceversa. Tant podia ser que els propis instrumentistes se sentissin més còmodes amb el clarinet que amb l'oboè, com que els compositors preferissin la sonoritat i les possibilitats del clarinet, més addient amb l'estètica del *Sturm un Drang*.

Guiu fa treballar el clarinet de dues formes, com a instrument *cantabile* i com a instrument d'ompliment harmònic. Utilitzant les notes centrals de l'instrument de timbre més aviat neutre, es converteix en un element imprescindible dels acompanyaments harmònics, ja sigui amb les trompes, amb les que empasta molt bé, o amb els instruments de corda.

En la simfonia també hi intervenen dues trompes afinades en re, l'afinació típica de les trompes de caça. En la major part de l'obra les trompes realitzen un paper harmònic, tret del *Soli* molt senzill que hi ha entre els c. 173-174. En certes ocasions les parts de trompa tenen l'indicatiu de *P*, que

¹²⁹⁹ Obra estudiada i transcrita en aquesta tesi.

¹³⁰⁰ BERTRAN, Bernat. *Simfonia en mi bemoll Major, 1798*. Estudi i edició a càrrec de Francesc Bonastre. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1991.

¹³⁰¹ Antoni Guiu fou organista de la catedral entre 1804 i 1827, Jaume Joan Lleys fou mestre de capella durant el període 1820-1823, Bernat Bertran fou tenor de la capella entre 1796 i 1815.

segurament realitzaven tapant el pavelló amb la mà, doncs durant l'obra no hi ha cap referència a la sordina.

Pel que fa a l'orgue, ens trobem davant una partícula amb dos pentagrames, sense pedaler; tampoc hi ha cap al·lusió als registres. La profusió d'indicacions dinàmiques i notes ràpides suggereixen en certs moments una escriptura més pianística que no pas organística. És molt probable que l'obra fos escrita originalment per a orgue però compatible amb el forte piano, de tal manera que també es pogués interpretar fora de l'àmbit catedralici.

Obeïnt aquesta mateixa intenció de funcionalitat interpretativa, trobem un pentagrama de clarinet escrit a la part inferior de la partitura general que supleix l'orgue, en cas de no poder-se utilitzar aquest instrument. Arrel dels Setges de 1808-1809, l'orgue gran quedà molt malmès, i les restauracions i reestructuracions s'allargaren fins l'any 1830, segurament Guiu prengué aquesta precaució per assegurar que l'obra pogués ser interpretada.

5. TEXTURA

Guiu utilitza textures d'acords orquestrals en tutti i fortissimo en els primers compassos de la *Simfonia* i en les codes Els temes A i B estan instrumentats amb una textura de melodia acompanyada. El pont, situat entre els c. 74 i 115 té una textura complexa amb diversos elements com pot ser un ritme obstinat en el baix, un element melòdic repetit pels violins, i acords orquestrals en blanques per part de la fusta i el metall, també trobem una textura complexa en el desenvolupament, les textures més complexes coincideixen amb la major densitat harmònica d'aquests períodes. El darrer temps, *Più mosso*, té una textura de melodia secundària, doncs els violins fan

dissenys melòdics diferents al mateix temps, mentre altres instruments fan un acompanyament d'acords senzills.

6. ELEMENTS EXPRESSIUS

Els signes de gradació del so utilitzats per Guiu són : *Po* o *P*, per piano; *poc F*, per mig fort; *F*, per fort; *FF*, doble fort i *F.^{mo}*, fortíssimo. També apareixen reguladors escrits *Cres.* i amb el signe corresponent.

Pel que fa a l'articulació hi ha les indicacions normals de lligats i picats, així com accents rítmics. Els solos els indica amb el terme italià *Soli*.

7. VALORACIÓ ESTILÍSTICA GENERAL

Ens trobem davant una simfonia concertant en tres temps, on diversos instruments tenen una part solista important, essent la part més destacada la de l'orgue. No podem parlar d'un tracte virtuós dels instruments, més aviat hi ha uns passatges i melodies equilibrades amb el conjunt formal de l'obra. Trobem un desplegament més gran de possibilitats harmòniques i rítmiques és en el pont i les codes, sempre tractats en tutti orquestral, amb gran llibertat i imaginació.

Podem considerar que el conjunt total de l'obra està realitzada sobre una tema cíclic, donat que el tema principal de l'*Andantino*, el tema A i el tema B de l'*Allegro* i el tema principal del *Più mosso*, estan construïts sobre la mateixa cèdul·la o motiu inicial consistent en les notes arpegiades de l'acord de re m, la₃-re₄-fa₄-la₄ caiguent la darrera nota sempre en temps fort; en el *Più mosso* trobem aquesta cèdul·la invertida, amb les notes re-la-fa, que ens segueixen remetent a la cèdul·la inicial.

TEMA CON VARIACIONES PARA EL VIOLONCELLO À TODA ORQUESTA de Jaume Joan Lleys

1. ESTRUCTURA FORMAL

La present obra, ens ha arribat a les nostres mans mitjançant una còpia realitzada per Francesc Creuet, tenor de la capella de música des de l'any 1818 fins al 1850. Les partícels d'escriptura acurada i pulcra, denoten haver estat copiades amb esmer, segurament fruit de la devoció que el tenor sentia pel jove mestre de capella. En el títol es fa esment que l'obra fou estrenada, i que el propi Lleys fou l'interpret de la part de violoncel, ja que sota el títol hi consta *ejecutadas por el autor*.

Les còpies conservades pertanyen a les partícels, sense que s'hagi pogut trobar la partitura general. Malauradament, la música de què disposem està inacabada. Com que l'obra fou estrenada, cal pensar que sí estava completa, i que la part que hi manca és per omissió del copista.

La composició, escrita en do Major, consisteix en un tema amb variacions ornamentals, en la que només són sotmesos a variació els aspectes rítmics i melòdics. El sistema emprat consisteix en l'addició de notes suplementàries i grups rítmics accessoris. L'obra té la següent estructura formal :

Introducció, c. 1-39, amb cadència a la dominant. Melodia a solo del violoncel.

Tema Moderato, c. 39-47 (a-a') amb signes de repetició; c. 47-57 (b-a') amb repetició. Melodia exposada pel

violoncel, amb sobrecant de trompes i acompanyament de cordes en pizzicato.

Primera variació, c. 57-66 (a-a') amb repetició; c. 66-75 (b-a') amb repetició. La melodia és exposada pel violí principal, amb sobrecant del violoncel i acompanyament del fagot i el baso, amb notes curtes, i la resta de la corda amb notes llargues.

Segona variació, c. 75-84 (a-a') amb repetició; c. 84-93 (b-a') amb repetició. La melodia és exposada per la flauta, amb sobrecant en tresets per viola i violoncel, i un acompanyament rítmic en pizzicato per la resta de la corda.

Tercera variació, c. 93-102 (a-a') amb repetició; c. 102-111 (b-a') amb repetició. La primera trompa realitza la melodia, amb sobrecant rítmic del violins, i acompanyament del violoncel i la viola amb notes llargues i pizzicato del contrabaix.

Quarta variació, c. 111-120 (a-a') amb repetició; c. 120-129 (b-a') amb repetició. Melodia per part del violoncel i acompanyament amb acords a contratemps de les cordes, amb pizzicato a temps del contrabaix.

Cinquena variació, c. 129-138 (a-a') amb repetició; c. 138-147 (b-a') amb repetició. Melodia del violoncel amb sobrecant del fagot i acompanyament de la corda en pizzicato amb acords espaiats.

La cinquena variació està en do menor; era molt habitual en l'època que una de les variacions estigués en to menor, anomenada *minore*. Després d'aquesta variació, les partícels resten en blanc. És molt probable que hi hagués una tornada a do Major, exposant els temes A i B, i que la

composició s'acabés amb una coda, possiblement una cadència de violoncel i un tutti orquestral.

2. ELEMENTS HARMÒNICS

L'obra està escrita en la tonalitat de do Major, a excepció de la cinquena variació, que està en do menor.

Lleys utilitza enllaços harmònics molt senzills, consistents la majoria de les vegades en seqüències de subdominant-dominant- tònica, i finals amb acords de dominant-tònica, utilitzant 6_4 cadencial. Només en un lloc utilitza un acord que funciona com a DD; es tracta d'un acord de sèptima sobre el segon grau augmentat, que resol a la D i després a T, realitzant una cadència autèntica (c. 6-8) .

Al llarg de l'obra utilitza dues modalitats; la tonalitat principal és do Major i en la cinquena variació realitza un canvi de mode, passant a do menor. El fet de no realitzar cap canvi de to important, fa que no necessiti cap procés modulant.

Tot i la senzillesa harmònica general de l'obra, en la introducció podem trobar una major riquesa, amb petites modulacions introtonals a tons veïns com poden ser la m , fa M, re m i sol M. Per exemple, en els c.1 i 2, ja fa una petita modulació a la m, i en els c. 3 i 4 realitza una progressió dels dos primers compassos anant a fa M. Aquest fet d'introduir notes estranyes a la tonalitat principal en els quatre primers compassos de l'obra, crea una certa sensació d'incertesa segurament amb l'objectiu de provocar en els oïents una major expectació.

Durant tota la introducció, Lleys demostra el seu gust per les notes estranyes dins els acords, moltes vegades com a

notes de pas, provocant certes ambigüitats tonals. Un exemple d'aquest fet seria el re sostingut del violí II, en el c. 8, que evoca la tonalitat de mi m tot i estar en sol M.

3. ELEMENTS MELÒDICS I RÍTMICS

La melodia del tema principal és perfectament quadrada, consta de dues frases de vuit compassos cada una, amb signes de repetició. Cada una de les frases està subdividida en dos períodes de quatre compassos, de manera que el primer període sempre és suspensiu i el segon conclusiu. Podem esquematitzar la melodia principal, amb les repeticions incloses de la següent forma: a-a'-a-a'-b-a'-b-a'. Per tant ens trobem davant una forma binària amb reexposició molt característica dels temes clàssics, les cançons populars i les petites formes romàntiques. La melodia del tema principal és molt *cantabile*, fet que pot denotar la important influència italiana tan present en totes les produccions musicals de l'època.

Els ritmes són en general senzills, clars i equilibrats, sense que trobem cap tipus d'exageració dels valors. En la *Segona variació*, el tema realitzat pel clarinet en corxeres és acompanyat per la viola i el violoncel fent tresets, durant un bon nombre de compassos.

Lleys utilitza bastant els grupets ornamentals, sobretot en la repetició de cada variació, de manera que cada instrument que realitza el tema la primera vegada l'executa de forma senzilla i la segona de forma ornamentada, indicant les notes a realitzar amb grafia petita. En la repetició del tema realitzat pel violoncel, podem trobar mordents de dues notes rectes descendents en els c. 44 i 45, i floritures de tres notes, en el c. 45. Els mateixos mordents i floritures els tornem a trobar en

els instruments que realitzen les repeticions de les variacions posteriors. En la introducció també hi trobem alguns trinats, per exemple en els c. 1, 2 i 7 del violí primer, en els c. 29 i 30 del violonocel.

4. ASPECTES TÍMBRICS

L'obra està escrita per a dos clarinets, un fagot, dues trompes en do, dos violins, viola, violoncel i contrabaix, el que ens mostra una composició orquestral típica del classicisme. Cal remarcar l'absència de la partitura de flauta, donat que el que m'ha arribat a les mans són partitures soltes; el més probable és que aquesta part s'hagi perdut, o que no fos copiada, ja que la gran majoria de partitures orquestrals de principis del segle XIX que es troben a l'arxiu capitular, tenen part de flauta. Tot i aquesta constatació, també podria ser que Lleys hagués prescindit del citat instrument per a la seva obra.

Els clarinets estan escrits en do, quan toquen junts solen fer-ho per terceres. En la *Segona variació* el primer clarinet realitza la part del tema, sense massa complicacions tècniques.

El fagot, sol realitzar el baix harmònic, en alguns casos dobla la viola i en altres el contrabaix en uníssò o a l'octava superior; en general té un paper bastant senzill fins arribar a la *Cinquena variació* en do m, on realitza un contracant del violoncel, amb valors curts i molt expressiu.

Les dues trompes estan escrites en do, la majoria de les vegades realitzen un treball en terceres i amalgamen els acords dels clarinets i el fagot amb la corda, en els tutti. En el *Tema* (c. 39-57) executen un bonic acompanyament en negres atacades en anacrusa i lligades, mentre el violoncel canta i la corda fa els acords en pizzicato. En la *Tercera*

Variació, la primera trompa realitza el tema en solo, de forma senzilla la primera vegada i amb ornaments, la segona.

En general els dos violins tenen uns papers bastant diferenciats; mentre que el primer violí té un paper més melòdic en l'àmbit agut, el segon violí treballa més en el registre greu, realitzant acompanyaments més aviat rítmics tot complementant les harmonies.

Pel que fa als recursos emprats, hi trobem sovint pizzicato, dobles cordes realitzant sextes, c. 16. No hi ha notes especialment agudes que impliquin terceres o quartes posicions, ja que la nota més alta és el do₄, que es pot realitzar amb una segona posició de la primera corda.¹³⁰²

És prou interessant trobar una partícula escrita especialment per a la viola, doncs no és un fet massa habitual a Catalunya, en la música instrumental d'aquesta època. El més freqüent era trobar la viola escrita de forma esquemàtica en la partitura del baso¹³⁰³. En l'obra de Lleys la viola realitza un paper musical important com a part de l'harmonia, en els acords executats per les cordes, ja sigui en pizzicato o amb l'arc. També té en determinats passatges un paper solista, per exemple en la segona variació (c. 75-93) realitza un sobrecant del tema, a l'uníson amb el violoncel.

En el manuscrit original, la partícula hi porta escrit *Violoncello Concertante*, pel que es tracta de l'instrument protagonista de l'obra; també a través del manuscrit tenim la notícia que l'obra estigué interpretada pel mateix compositor. La partitura consta de diversos solos, en els que moltes

¹³⁰² PISTON, Walter. *Orquestación*. Madrid: Real Musical, 1984, 1ªed. 1955.

¹³⁰³ VILAR, Josep M^a. *Les simfonies de Carles Baguer*, *Ob.cit.*

vegades hi trobem detallada la digitació. Així doncs, en la introducció on hi ha un solo molt cantable del violoncel en clau de do, en el c. 21 hi trobem digitat un 2 sobre la nota la . En aquest mateix solo hi apareix la nota més aguda del violoncel, un do₄ (c. 27) nota extrema que implica una setena posició, de considerable dificultat a principis del vuit-cents. Boccherini fou el primer en utilitzar el *capotasto* per a les notes més agudes¹³⁰⁴, tot i que en la partitura no trobem cap referència a aquest recurs. El do₄ també apareix en el c. 136, en el solo de la *Cinquena variació*, en to menor.

Altres mostres de virtuosisme les trobem en la *Primera Variació*, plena d'escapes en semicorxeres, grupets, octavats i dobles notes. En els divuit compassos d'aquesta variació (c. 57-75), hi apareix escrit quatre vegades el terme *facilidad*, probablement per indicar la sensació de lleugeresa en què s'havia d'executar un fragment que realment era d'extremada dificultat. Cal tenir en compte que el puntal, és a dir, el mitjà que serveix per recolzar l'instrument a terra, no fou inventat fins a finals del s.XIX per A. F. Servais; anteriorment a aquest mecanisme, l'instrument es mantenia dret aplicant la força dels genolls, fet incòmode que limitava moltíssim la llibertat de l'instrumentista i les possibilitats de l'instrument.¹³⁰⁵

La nota més greu del contrabaix en aquesta obra és el do₁ (c. 47) pel que l'instrument utilitzat era l'antic model de tres cordes, afinades en les notes do₁, sol₁ i re₂; el seu efecte era a l'octava inferior. Lleys utilitza sovint el pizzicato com a element rítmic.

¹³⁰⁴ CASELLA, A.- MORTARI, V. *La técnica de la orquesta contemporánea*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1992, 1ªed. 1950. p.179.

¹³⁰⁵ ALBINI, Eugenio. *Los instrumentos musicales modernos*. Torino: Paravia, 1936, p.55. En CASELLA, A.- MORTARI, V. , *La técnica de la orquesta contemporánea*, *Ob. cit.*

5. TEXTURA

En aquesta obra Lleys utilitza diferents tipus de textura. D'una banda l'escriptura d'acords en bloc, per exemple en la *Introducció* (c.1-8). També apareix la textura de melodia amb acompanyament, en les variacions *Primera* i *Quarta*. Molt sovint trobem textures de tres elements consistens en una melodia principal, una melodia secundària o sobrecant i un acompanyament, segurament Lleys utilitza aquest tipus de textura, per a un major interès musical de l'obra, i donar la possibilitat de lluïment a un major nombre d'instruments. Aques tipus de textura és la més utilitzada, i apareix en el Tema, i les variacions *Segona*, *Tercera* i *Cinquena*.

6. ELEMENTS EXPRESSIUS

Pel que fa a la gradació del so, trobem reguladors creixents i decreixents, i els signes indicatius de *PP*, *P*, *f*, *ff*. En el c. 36 hi apareix un *rinf*. Utilitza també els epítets *leggieramente* en c. 8 del violí primer, *dolce* en el solo de violoncel del c. 19 i en certs passatges molt ornamentats del violoncel (c. 60) hi escriu *facilidad*, segurament com a sinònim de lleugeresa. En la cinquena variació en to menor, en la part del violoncel trobem anotat *Solo con expresione*.

7. VALORACIÓ ESTILÍSTICA GENERAL

A través dels dos tractats escrits per Lleys, un d'harmonia i composició¹³⁰⁶ i l'altre de contrapunt i fuga¹³⁰⁷,

¹³⁰⁶ LLEYS, Juan. *Tratado Teórico Práctico de Armonía y Composición Musical extracto de lo mas útil que contienen las obras ultimamente publicadas en Europa...* Barcelona: Juan Budó editor de música, sense data.

podem tenir constància del gran coneixement de recursos que tenia el mestre en aquestes matèries. A propòsit d'aquest segon tractat, Pedrell qualifica Lleys com a *mestre de veritable il·lustració*¹³⁰⁸ i coneixedor dels darrers avenços musicals, sobretot tenint en compte l'època en que foren escrits els tractats. En l'obra analitzada, no veiem un gran desplegament dels recursos harmònics i compositius del saber de Lleys, perquè no és aquesta la intenció del jove mestre. El *Tema con variacones para el violoncello*, és una obra al servei dels intèrprets i el seu lluïment, sobretot, com molt bé diu el títol, per al violoncel. També cal destacar els papers de lluïment d'altres instruments com el fagot i les trompes. Després de l'anàlisi, podem considerar la partícula del violoncel d'extrema dificultat, tenint en compte l'època en que fou escrita. Aquest fenomen, a més de mostrar els gustos musicals i els estils compositius de l'època, posa de relleu els atributs musicals de Jaume Joan Lleys, que a més de mestre de capella, era un virtuós del violoncel. Les partícules també deixen constància de la qualitat com a intèrprets d'alguns músics de la catedral, com podrien ser el primer violí, que en l'època de Lleys era Josep Quilmetas i la trompa, que probablement era interpretada per un dels germans Illa, Joan o Narcís; el fagot podria molt bé haver estat interpretat per Ramon Bassas.

¹³⁰⁷ B.C., m.124: LLEYS, Juan. *Tratado Teórico Práctico de la Imitación Libre y Canónica y de la Fuga. Extracto de los autores modernos que con mas claridad y precisión han tratado estas partes de la composición musical...*

¹³⁰⁸ PEDRELL, Felip. *Catalech de la Bibliolteca Musical de la Diputació de Barcelona*. Vol.I, Barcelona: Palau de la Diputació, 1908, p. 262. *Encara que no obtingué gran difusió aquesta obra revela un autor molt estudiós i ben enterat de la matèria que tracta. Tindrà, sens dubte, Lleys, l'idea de donar a llum, com l'anterior, lo llibre de l'imitació lliure i canònica, qual exemplificació procedeix d'ell mateix, molta part del mestre Andreví, de Richter, de Cherubini, etc... i això suposa en aquella època un mestre de veritable il·lustració. Segons notícia no es publicà aquesa nova part del complement del tractat d'armonia.*

En termes generals podem parlar d'una obra en la que els paràmetres principals, la forma, l'harmonia, el ritme, la instrumentació i la textura, es ceneixen als cànons del classicisme, mentre que el virtuosisme dels instruments i el melodisme italianitzant, la fa addient per als melòmans de les acadèmies i els teatres¹³⁰⁹ del primer romanticisme.

¹³⁰⁹ A la Girona de principis del s.XIX, no ens consta l'existència de cap sala de concerts, com entenem avui dia; sí que tenim coneixement que es realitzessin funcions musicals en el Teatre Municipal i les acadèmies, com les que organitzava a casa seva el marquès de Capmany.

INTRODUCCION Y VARIACIONES DE FLAUTA, PIANO Y FAGOTE OBLIGADOS **d'Antoni Guiu**

1. ESTRUCTURA FORMAL

La present obra és un exemple de variació ornamental, forma molt conreada a principis del segle XIX, moltes vegades com a vehicle de lluïment del virtuosisme dels intèrprets. D'aquesta composició se'n conserven tres versions: un borrador de la partitura general, un borrador de partícels, amb canvis respecte la partitura general; i una versió més definitiva de l'obra, també amb partícels. Per a la transcripció s'ha utilitzat la darrera versió.

L'obra està estructurada en les següents parts: una introducció; un Allegro de sonata, però amb la forma modificada ja que A i B apareixen en el mateix to; el tema ; vuit variacions ornamentals, intercalades amb petits pont-coda, que Guiu anomena *Tutti*; una darrera aparició del tema i una coda.

Introducció

- c. 1- 7 Compàs 4_4 , sol Major. Acords en tutti, amb arpegiat del piano, cadència a la dominant successió T-SD-D (amb repòs).
- c. 7-16 Melodia en anacrusa formada per dos períodes de quatre compassos cada un.
El primer període acaba en la D de mi m, i el segon acaba fent un repòs en l'acord de re M, constituïnt cadència a la D de sol M.

Allegro

- c. 17-32 Compàs 2_4 , en el c. 17 comença el tema A del primer temps de sonata. Aquest tema, en sol M està format per una melodia de dues frases quadrades, de vuit compassos cada una, la primera frase acaba amb acord de T i la segona amb acord de D, preparant l'entrada del pont. Al mateix temps, cada frase es subdivideix en dos períodes de quatre compassos cada un.
- c. 32-40 Pont, sense canvi de tonalitat, format per una frase amb dos períodes de quatre compassos cada un.
- c. 40-55 Tema B, melodia en anacrusa formada per dues frases de vuit compassos cada una, alhora cada frase consta de dos períodes de quatre compassos. Les dues frases acaben amb acord de tònica.
- c. 55-93 Desenvolupament amb la indicació doble fort. Aquest comença amb dues frases idèntiques, de vuit compassos cada una, realitzant la seqüència harmònica T-D-T (c. 55-71). Després hi ha una petita cèdul·la de quatre compassos, que Guiu utilitza com a base d'un procés cadencial (c. 71-87). La cèdul·la inicial està en sol M, i després passa pels graus del baix harmònic VI (mi)- IV (do)- III (si). En el c. 87 apareix l'acord tríade de si major, i repeteix la nota si (c.88-90), que com a sensible de do, li serveix per a preparar la sèptima (nota do) de l'acord de dominant de sol M. La cadència a la dominant es produeix, amb una prolongació de l'acord durant tres compassos, i una pausa amb calderó (c.91-93)

- c. 94-132 Reexposició dels temes A, pont i B, com als compassos 17-32, en sol M. En aquest cas el segon període de B acaba en dominant. La reexposició acaba amb una petita coda de dos compassos (c. 132 i 133) que finalitza amb un glissando de l'escala de re Major descendent, per part del piano seguit de l'acord tríade de D amb calderó, per tots els instruments.

Thema

- c. 134-151 Compàs 6_8 , sol Major. La melodia està realitzada pel piano, doblada per la flauta a l'octava superior, amb acompanyament del fagot. Aquest tema principal està format per dues frases de vuit compassos cada una. La primera frase comença amb anacrusa i té final femení; consta de dos períodes iguals, el primer amb final suspensiu, i el segon amb final conclusiu, als dos períodes els anomenaré a-a' (c.133-141). La segona frase també està formada per dos períodes; el primer està en re menor, i s'ha anomenat b, i el segon torna a sol Major, essent idèntic a a'. Aquests vuit compassos de la segona frase (c. 142-149), porten signes de repetició. Així doncs, el tema té l'estructura a-a'-b-a'-b-a'.

Primera variació

- c. 151-168 En sol Major. Segueix l'estructura a-a'-b-a'-b-a'. La flauta fa una variació ornamentant la melodia del tema, amb grups de sis semicorxeres. El fagot descansa i el piano realitza un acompanyament

d'acords desplegats a la mà esquerra, i acords rítmics a la dreta.

Tutti

- c. 168-172 Són quatre compassos que actuen com a pont entre dues variacions, al mateix temps que com a coda de l'anterior, en els que Guiu presenta una petita cèdulla de D-T en mi menor, després la repeteix en sol Major, per acabar realitzant un procés cadencial en sol Major amb SD (II)-D (V amb 6_4 cadencial)- D (V)-T (I)-D-T.

Segona variació

- c. 172-189 En sol Major. Estructura a-a'-b-a'-b-a'. El fagot canta a *solí* realitzant ornamentacions del tema, utilitza dos tipus de grupets: la semicorxera seguida de treset de fuses, i el grup de quatre semicorxeres. El piano fa un acompanyament d'acords desplegats, combinant dues fuses a cada mà. La flauta descansa.

Tutti

- c. 189-193 És igual que l'aparegut entre els compassos 168-172.

Tercera variació

- c. 193-210 En sol Major. Estructura a-a'-b-a'-b-a'. *Solí* de la flauta, que realitza la melodia destacant-la entre novets de semicorxera. El piano fa un acompanyament amb contratemps a la mà dreta.

Tutti

c. 210-214 Fragment igual als anteriors.

Quarta variació

c. 214-231 En sol Major. La mateixa estructura temàtica de sempre. En aquesta variació el piano canta a *solí*. La mà dreta fa grups de semicorxera seguida de treset de fuses, i grups de quatre fuses. La mà esquerra en a' fa un acompanyament tipus Alberti.

Tutti

c. 231-235 Petit pont-coda, igual que els anteriors.

Cinquena variació

c. 235-252 *Solí* de la flauta, fent grups de fuses. Acompanyament del piano fent un patró rítmic obstinat. En b, el patró rítmic canvia.

Tutti

c. 252-256 D'estructura igual que els anteriors, però amb una diferència en la instrumentació, ja que es produeix el descans de la flauta.

Sisena variació

c. 256-273 En aquesta variació es produeix un canvi de mode, doncs està escrita en sol menor. És la variació que

es coneixia com a *minore*. La melodia ornamentada és conduïda per la flauta, mentre el piano realitza un acompanyament amb contratemps a la dreta, i grups de sis semicorxeres a l'esquerra.

Tutti

c. 273-281 Com la variació anterior també està en modalitat menor. El ritme és semblant als dels altres ponts, però el contingut melòdic i harmònic és diferent. Entre els c. 274-278, elabora un procés cadencial amb la successió d'acords: sol m (T)- do m (amb 6_4 cadencial), i cadència trencada (V-VI) que ens situa en do m. En els c. 278-282, hi ha una progressió cromàtica de tres elements, sobre la bemoll, re bemoll, i fa sostingut, aquest darrer acord quatríade i disminuït, que actua com a DD, per acabar amb un 6_4 cadencial, seguit d'un acord tríade de D, és a dir, amb cadència a la dominant, preparant molt bé la tonalitat de la *Setena variació*.

Setena variació

c. 282-298 Canvi d'armadura, passant a do Major. La mateixa estructura a-a'-b-a'-b-a' de sempre. El fagot exposa el tema de forma senzilla. El piano fa l'acompanyament, amb una mà dreta molt ornamentada, plena d'escales cromàtiques i arpegis en fuses. Cal destacar, que després d'aquesta variació no hi ha *Tutti*.

Vuitena variació

- c. 298-315 Canvi d'armadura i tornada a sol Major. La flauta fa el tema principal, amb grups de fuses i destacant la primera nota de cada grup. El fagot descansa. El piano fa un acompanyament amb acords senzills en obstinat rítmic.

Tutti

- c. 315-322 Diferent dels anteriors. En aquests compassos passa de sol Major a sol menor. Primer utilitza el procés T (sol M)- D (quatríade disminuït sobre fa sostingut)-T (sol menor). Després el procés harmònic SD- DD – D ($^6_4 - 5$), és a dir, cadència a la dominant.

Allegro

- c. 322-340 Guiu exposa el tema per darrera vegada, exposat per la flauta com en *Thema*, amb un acompanyament senzill del piano. Apareix sense la repetició de la segona frase, és a dir, a-a'-b-a'.

*Più mosso*¹³¹⁰

- c. 341-380 Sota aquesta indicació Antoni Guiu desenvolupa una coda, amb diferents dissenys sobre els acords de D i T en sol M. La successió dels acords, molt expandits al principi, es va escurçant cada vegada

¹³¹⁰ Cal remarcar les importants diferències que hi ha entre els manuscrits de la partitura general en borrador i les partitelles; el canvi més important és la reducció de compassos, doncs la partitura general té sis compassos més que les partitelles, amb els canvis estructurals de melodia, harmonia i ritme que en suposa la reducció.

més, fins arribar als valors corxera (D-T). En els tres darrers compassos hi apareix únicament l'acord de tònica.

2. ELEMENTS HARMONICS

La tonalitat principal de l'obra és sol Major, tot i que Guiu abarca també una sèrie de tonalitats secundàries molt properes al to principal, així com petites modulacions introtonals sense allunyar-se del to principal.

Les tonalitats secundàries que apareixen són tres: sol menor, do Major i do menor. La *Sisena variació* està en sol menor; era típic en els temes amb variacions que hi hagués una variació amb canvi de mode (*minore*). El *pont-coda* que segueix a la *Sisena variació*, també comença en sol menor per passar a do menor, acabant amb una cadència a la dominant sobre l'acord de sol. Aquest acord prepara el terreny a la *Setena variació* que es troba en do Major. Hi ha un darrer canvi de mode en el *pont-coda* que segueix a la *Vuitena variació*, que acaba en sol menor. La resta de l'obra està en sol Major.

De petites modulacions introtonals, en trobem en la mateixa exposició del tema principal, la secció 'b' està en re menor.

Els procediments harmònics més utilitzats per Guiu són les progressions cromàtiques amb la repetició d'un model en diferents tons; processos cadencials amb SD-D ($^6_{4, 5}$)-T; processos cadencials amb SD-DD- D ($^6_{4, 5}$)-T; cadències a la dominant i procés amb cadència trencada (c. 277-278). També són molt habituals els cromatismes en les notes de pas.

3. ELEMENTS MELÒDICS I RÍTMICS

Antoni Guiu, sol utilitzar dissenys melòdics quadrats, amb frases de vuit compassos que contenen períodes de quatre compassos, sent el primer suspensiu i el segon conclusiu.

En la introducció, exposa una melodia de vuit compassos (c. 7-15) amb principi anacrúsic i final masculí, que probablement fou una melodia de moda de principis del segle XIX. Els dos primers compassos d'aquesta melodia, constitueixen el principi generador, de la melodia desenvolupada en el tema.

El tema, que ja apareix esquematitzat en l'estructura formal, està organitzat de la següent manera: a (suspensiu)-a' (conclusiu)-b (menor)-a' (conclusiu). Amb la repetició dels dos darrers elements. Per tant, ens trobem davant una forma binària amb reexposició molt característica dels temes clàssics, i que també hem pogut veure en el tema de les *Variacions* de Lleys.

Pel que fa als aspectes rítmics, en general són variats, i es produeix un contrast entre el ritme de l'instrument que realitza el tema i l'instrument o instruments que realitzen l'acompanyament. També cal destacar la tendència cap a l'exageració dels valors, convertint les notes curtes en extremadament curtes, de tal manera que trobem grups rítmics formats per una nota amb un o dos puntets, seguida d'un valor molt curt i viceversa. També apareixen notes molt curtes seguida d'un valor molt llarg, com a recurs per a crear expectació (c. 1-6).

En alguns casos utilitza notes d'ornament com poden ser mordents d'una i dues notes, i grupets anteriors, sempre escrits amb grafia petita. Com és habitual en un tema amb variacions

ornamentals, les agrupacions artificials, sobretot de tipus excedent són presents al llarg de totes les variacions..

Al final de l'obra (c. 341-380) es produeix una acceleració rítmica amb canvis en els accents del compàs i precipitació harmònica, doncs la successió d'acords D-T, que apareixen molt expandits al principi, es van comprimint progressivament fins arribar als valors de corxera.

4. ASPECTES TIMBRICS

Com indica el títol aquesta obra està instrumentada per a flauta, piano i fagot obligats, es tracta d'una obra al servei del virtuosisme dels intèrprets. Per tant ens trobem davant una de les formes més populars del primer romanticisme europeu.

Pel que fa a la part de piano, segurament interpretada pel mateix Antoni Guiu, aquest demostra tenir un bon domini com a intèrpret, i un bon coneixement com a compositor, de les possibilitats tècniques de l'instrument.

L'àmbit de la part per piano, compren des del sol sol_{-1} (c.1), fins al mi bemoll mi_{-6} (c. 277), per tant es pot dir que Guiu escrivia ja per a un instrument d'extensió romàntica; a més, en aquesta obra hi trobem indicacions tècniques de dos tipus. D'una banda indicacions d'articulació molt precises i passatges amb moltes notes lligades, de molta fluïdesa; i d'una altra contrastos dinàmics, passant de *fortissimo* a *piano*, i passatges de gran força, que requereixen una tècnica que impliqui també la força del braç. Per tant el piano de que d'Antoni Guiu havia d'ésser un instrument de construcció sòlida, fet remarcable tenint en compte que el traspàs de Guiu es produí l'any 1836, i que l'obra segurament fou composta uns quants anys abans.

En la partícula del piano hi apareixen següents recursos tècnics: octavats ràpids i continuats en *forte* i lligat (c. 316-321); creuament de mans (c. 1-7); glissando descendent (c. 132); acords tríades amb fuses, alternats amb una nota en el polze (c. 169-171); el mateix recurs anterior, que implica la ràpida mobilitat del canell, però amb la mà dreta (c. 318-321); semicorxeres picades fent *stacatto* (c. 163); semicorxeres picades a la mà dreta i al mateix temps semicorxeres lligades a l'esquerra (c. 146) ; tres notes contra dues, és a dir, tresets de corxera a la mà dreta i grups de dues corxeres a l'esquerra; a la mà esquerra, el dit auricular aguanta el baix, amb una blanca, i els altres dits fan la resta de notes de l'acord en arpegi (c. 117-124).

Dins aquest apartat de recursos tècnics, cal fer una menció especial a les indicacions que Guiu fa de l'ús dels pedals, en dos llocs hi apareix una mateixa anotació *2 pedal. P^o et Forte* (c. 94 i c. 186), segurament es referia a la utilització dels dos pedals, un per ressaltar la blanca, tocada per l'auricular de la mà esquerra, accionant el pedal dret i l'altre per que la resta de notes sonéssin *piano*, accionant el pedal esquerra, o sordina.

Hi ha, també dues indicacions, que probablement estiguin també referides a l'ús dels pedals. Guiu en el c. 109 escriu *Offeg.* i en el c. 189, *Ofeg.*, l'expressió sembla que vingui de la paraula 'ofegar', i segurament tindria referència a l'aixecament dels apagadors. Com que els dos fragments en què apareix aquest terme pertanyen al *Tutti* i estan en *fortissimo*, el terme pot fer referència a l'ús del pedal dret ressonador.

Pel que fa a la flauta, cal fer referència a certes indicacions dels manuscrits originals. La partitura general, que constitueix un borrador de l'obra, porta escrit a la portada *El*

thema y Cinco Variac.^s de la parte de Flauta son de C. Gil., a més a la part inferior esquerra del tercer foli hi torna a constar la mateixa indicació. De la part de flauta hi ha dues còpies de les partel·les; la primera, que sembla més provisional doncs té alguns gargots, té a la part superior esquerra, amb lletra diferent, *C. Gil.* Cal dir que aquesta partel·la difereix molt poc de la partitura general. La segona còpia, d'escriptura més definitiva, i que difereix considerablement de la partitura general, té a la part superior del primer foli la mateixa indicació, però ttxada. No podem saber per què apareix ttxada la inscripció, però segurament, C. Gil seria flautista i deuria col·laborar en la composició del paper de flauta; però com que Guiu acaba fent moltes modificacions de la partitura original, ttxa la inscripció. La transcripció s'ha realitzat a partir de la darrera versió. L'àmbit de la partel·la de flauta compren l'extensió que va des del re_3 fins al la_5 , per tant es tracta de l'antic model de flauta de fusta, sense les claus incorporades per Th. Boehm l'any 1847.

El fagot que també té un paper virtuosístic considerable, comprèn des del sol_1 fins al sol_3 . Cal destacar el seu paper en la *Segona variació* en el registre agut, el més brillant segons Andreví.¹³¹¹

5. TEXTURA

En aquesta obra Guiu utilitza principalment tres tipus de textura. La més emprada és cada variació és la melodia acompanyada, però en els Tutti també hi apareix la textura amb tres elements, un acompanyament i dues melodies, doncs mentre la mà dreta del piano realitza la melodia principal, el

¹³¹¹ ANDREVÍ, Francesc. *Tratado Teórico-Práctico de Armonía y Composición*. Barcelona: Imprenta y Librería de D. Pablo Riera, 1848., p.72.

fagot interpreta un sobrecant a contratemps, amb l'acompanyament ritmat de la flauta i la mà esquerra del piano. Trobem una textura d'acords en fortissimo al principi i al final de l'obra.

6. ELEMENTS EXPRESSIUS

Per a la gradació de la sonoritat, Guiu utilitza sovint indicacions com: *cresc.*; *Fmo.* per indicar el doble fort; el característic *poc f.*, que apareix en totes les obres de Guiu, per a indicar el mig fort. Durant tota l'obra també hi trobem els reguladors creixents i decreixents. En el c. 91-92, trobem un regulador decreixent amb l'afegit de *ritardando*.

Com a elements expressius podem també considerar les indicacions de caràcter que Guiu moltes vegades escrites en funció de l'instrument, així doncs en la part de flauta hi trobem un *dolce* en el c.7 i un *mancando* en el c. 264. En la part de piano trobem un *loco*, en el c.8. Quan fa referència a un solo instrumental, ho indica amb el terme *Soli*.

7. VALORACIÓ ESTILÍSTICA GENERAL

Ens trobem davant d'una obra de construcció formal clàssica, però d'expresivitat, intencionalitat, virtuosisme, harmonies i melodies típiques del primer romanticisme. L'obra està dedicada a Dn. Miguel de Foixà¹³¹², que a l'estil de l'època, li podria haver encarregat l'obra per a alguna celebració o acadèmia a casa seva.

¹³¹² Aquest Miquel de Foixà sembla que estava relacionat amb la família del baró de Foixà el tinent coronel Narcís de Foixà i Andreu (mort el 1843) o el seu fill també tinent-coronel Narcís de Foixà i de Miquel (mort el 1866).

CAPÍTOL VI

EDICIÓ CRÍTICA DE LES OBRES

QUATRO SONATAS

d'Albert, (Miquel)

NOTA

Vegeu arxius:

01albert.enc

02Albert.enc

03Albert.enc

04Albert.enc

ESMENES corresponents a les *Quatro Sonatas* d'Albert

Sonata Primera

- c.35, el primer acord de la mà esquerra té un fa_1 , que ha estat substituït per un sol_1 .
- c.53, en l'últim grupet de la mà dreta, s'ha escrit el becaire de la nota mi_4 .
- c.53, també en el darrer grupet de la mà dreta s'ha escrit el sostingut del do_4 .
- c.57, en els penúltim grupet de la mà dreta hi mancava el sostingut del mi_4 .
- c.57, en el darrer grupet de la mà dreta hi mancava el becaire del mi_4 .
- c.64, a la nota fa_2 de la mà esquerra li mancava el sostingut.
- c.87, el mi_3 i el sol_3 de la mà dreta són sostinguts.
- c.87, el sol_3 del darrer temps és becaire.
- c.115, el fa_3 de la mà dreta és sostingut.

Sonata Segona

- c.25, al mi_3 de la mà esquerra s'ha substituït el bemoll inicial per un becaire.
- c.27, faltava el becaire al mi_4 de l'escala descendent de la mà dreta.
- c.29, faltava el becaire al si_4 de la mà dreta.
- c.29, faltava el becaire al mi_4 de la mà dreta.
- c.33, mancava el becaire al mi_4 de la mà dreta.
- c.38, en el primer grupet de la mà dreta, hi mancava el mi_3 becaire.
- c.39, el si_3 és becaire, en el primer grupet de la mà dreta.
- c.42, el si_3 torna a ser becaire, en el primer grupet de la mà dreta.
- c.46, la_4 corxera amb puntet de la mà dreta, li he tret el bemoll que duia.
- c.47, al mi_3 de la mà esquerra li correspon un becaire.
- c.48, becaire al mi_3 de la mà esquerra.
- c.65, el darrer fa_4 de la mà dreta ha de ser sostingut.
- c.80, en el tercer temps de la mà dreta el la_4 ha de ser bemoll.

Sonata Tercera

- c.11, quart temps de la mà dreta, el do_4 becaire.
- c.13, mà dreta, el la_3 sostingut.
- c.13, mà dreta, el do_4 del darrer temps becaire.
- c.45, el re_3 de la mà esquerra ha d'ésser sostingut.
- c.46, la primera nota de la mà esquerra ha de ser un mi_2 i no un la_2 com hi ha al manuscrit.
- c.84, el re^4 de la mà dreta ha de ser sostingut.
- c.96, la nota sol en octava de la mà esquerra ha de ser sostinguda.
- c.140, el do_4 de la mà dreta ha de ser sostingut.
- c.151, el si_4 de la mà dreta ha de ser sostingut.
- c.153, torna a ser sostingut el si_4 de la mà dreta.

- c.200, el sol₃, ha d'èsser sostingut.
- c.216, el re₃ de la mà esquerra ha de ser sostingut.
- c.217, la mateixa esmena que al compàs anterior.
- c.218, la mateixa esmena.
- c.238, el la₃ de la mà dreta sostingut.
- c.242, el mi₂ de la mà esquerra ha d'èsser sostingut.
- c.247, els dos la₃ de la mà dreta, sostinguts.

Sonata Quarta

- c.25, el la d'ambdues mans és sostingut.
- c.45, el re₅ és natural.
- c.51, a totes les notes sol i re se'ls ha afegit becaire.
- c.52, la mateixa esmena.
- c.53, la mateixa esmena.
- c.65, substituir el becaire de la nota mi₃ de la mà esquerra per un sostingut.
- c.79, el fa₂ de la mà esquerra és doble sostingut, el manuscrit només porta l'alteració de l'armadura.
- c.80, la mateixa esmena.
- c.81, la mateixa esmena.
- c.185, el la₃ del grupet és sostingut.
- c.189, el la₃ del grupet és sostingut.
- c.222, el sol₄ de la mà dreta és sostingut.

**SINFONÍA CON ORQUESTA
OBLIGADA DE ÓRGANO,
D'Antoni Guiu**

**NOTA
Vegeu arxius:
01guiu.enc**

ESMENES corresponents a la *Sinfonia con Orquesta obligada de Organo* d' Antoni Guiu

c.40 del manuscrit hi ha escrita la nota si_1 que no és accessible per la viola pel que l'he pujat una octava.

c.42, un la_1 en la viola, l'he pujat una octava en la transcripció.

c.67, el la_1 del manuscrit està tatxat en el manuscrit i substituït per la octava superior.

c.74, damunt la línia del *baso* hi ha la indicació *Tutti*, motiu pel qual he transcrit aquest fragment també en la part de la viola.

c.249, on he pujat una octava la nota si_1 de la viola.

c.241, la mateixa esmena.

En la transcripció s'han rectificat els signes de repetició segons la normativa actual.