

APENDICE DOCUMENTAL

(A) (B) DILATACION ESTRUCTURALES (C) (D)

P. 100
max. 100%

F

I

A **B** **C** **A bis**

I **A** **B** **C** **A bis**

Handwritten musical score for a 12-part ensemble, divided into two systems of six staves each. The first system is marked with circled letters A, B, C, and D. The second system is marked with circled letters E and F. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

(A)

A B C A BIS

Handwritten musical score for system A, measures 1-12. It consists of 12 staves with various musical notations including notes, rests, and slurs. The section is divided into three parts: A, B, and C, followed by A BIS. There are some handwritten annotations like 'c. 12' and 'c. 13'.

(A)

INVERSION B C A BIS

Handwritten musical score for system B, measures 13-24. It consists of 12 staves with various musical notations including notes, rests, and slurs. The section is labeled 'INVERSION' and is divided into three parts: B, C, and A BIS. There are some handwritten annotations like 'c. 14', 'c. 15', 'c. 16', 'c. 17', 'c. 18', 'c. 19', 'c. 20', 'c. 21', 'c. 22', 'c. 23', and 'c. 24'.

SINFONIA N° 2 "CIUDAD DE TARRAGONA"

La Sinfonía nº 2 *Ciudad de Tarragona* debe su título al encargo que el Exmo Ayuntamiento de esta ciudad hizo al compositor, quien tardó dos años en componer esta partitura. La obra, dedicada a Montserrat Icart, fue estrenada en el Palau de la Música Catalana, 4 -XII -1998, por la Orquesta de Barcelona y Nacional de Cataluña, dirigida por Cristian Mandeal.

Cuando el compositor decidió emprender esta partitura, la concibió conforme a un esquema formal clásico en cuatro movimientos; sin embargo, a la hora de comenzar la composición de la obra, este planteamiento inicial se vio sustituido por el de dos movimientos, articulados a su vez en dos partes: *Moderato-Agitato* y *Vivo-Maestoso*.

El autor hizo en 1999 una revisión de la partitura ampliando el final. Esta versión, que puede considerarse como definitiva, fue interpretada el mismo año en el Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante por la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, bajo la dirección de Maximiano Valdés.

En la partitura se concitan elementos propios del folklore popular catalán, tan conocido por Guinjoan, como son las citas sobre el motivo escuchado en la procesión de *Viernes Santo* de Riudoms, y otros como las *Lluances al Santíssim Sagramén* de Lluís Millet, perteneciente a la colección *Cants espirituals pel us del poble*, junto a elementos temáticos obtenidos del desmembramiento celular de varias series, elementos todos ellos construidos a base de una férrea disposición de todos los parámetros (rítmico, motívico, tímbrico, de alturas, etc.) imbuido de referencias pantonales.

Plantilla instrumental

madera

2 flautas (la segunda cambia a *piccolo*)
2 oboes (el segundo cambia a corno inglés)
2 clarinetes en si bemol
2 fagots

metal

2 trompas en fa
2 trompetas en do

cuerdas

percusión ⁶⁰

4 timpani
Campanas tubulares
Xilófono
Vibráfono
Glockenspiel
Bombo
4 tom-toms
Carraca
Tambor
Caja clara
4 temple block
3 platos
4 cencerros
Triángulo

⁶⁰ La percusión ha sido concebida para un sólo intérprete, si bien es recomendable la presencia de dos, por razones prácticas de desplazamiento.

Gong
Tam- tam

1. Disposición global de la sinfonía

Como acabamos de decir, la sinfonía se articula en dos movimientos, que en realidad son tres; un primero, construido por una introducción en *Moderato*, que abarca desde el compás 1 al 28, y un *Agitato*, que es propiamente el primer tiempo, y que comenzando en el sistema 30 se extiende hasta el 185. En la parte central de este *Agitato* se desarrolla, en diferentes formas, una frase ternaria formada por un antecedente, un comentario y un consecuente, constituido éste por la forma invertida del antecedente.

Por su parte, el *Vivo* con el que comienza el compás 185 adopta una forma de *Scherzo* muy denso con trío incluido, que comienza en el *quasi Moderato* del compás 298. La última parte de la sinfonía, el *Maestoso*, da comienzo en el compás 255⁶¹. Está constituida por variaciones de distinto carácter, lírico y heterofónico, seguidos de una secuencia brillante de carácter conclusivo.

La construcción a pequeña escala de la partitura se traza siguiendo férreas pautas compositivas, a través de las cuales se hacen presentes los materiales que han servido de base para la composición.

1.1. Moderato agitato

La sinfonía comienza con una Introducción en *Lento*, que se extiende por espacio de ocho páginas⁶², hasta el compás 28.

⁶¹ Cuando nos referimos a los compases, seguimos la numeración de la partitura manuscrita.

⁶² En el momento de su análisis, la partitura no ha sido editada, con lo que nos referimos a la versión escrita por el propio compositor.

1.1.1. Morfología textural de planos constructivos

En toda la introducción aparece como elemento fundamental la célula de tercera menor, (lo que constituye ya un punto de referencia en el constructivismo compositivo de Guinjoan a lo largo de toda su trayectoria), célula que también se afirma al final de esta Segunda Sinfonía.

Al mismo tiempo, adquiere un papel muy revelador el motivo del corno inglés, como más adelante se analizará, asociado a una constante búsqueda por parte del compositor del desarrollo de texturas, especialmente de las texturas ambientales y de texturas de conjuntos, en las que se explota el contraste a partir de la homogeneidad de empastes. Este dibujo de las texturas, siempre abierto, resulta del minucioso trabajo de cálculo efectuado sobre los resultantes de cada instrumento, a modo de capas de sonidos, que después son consideradas en su conjunto. Esta es sin duda una de las notas más características de la *Introducción*, en la que se desenvuelven también otros elementos.

A la hora de analizar esta última, procedemos a una compartimentación en segmentos que hemos denominado secuencias. Estas secuencias son cuatro; tras la última y sin solución de continuidad, llegamos al *Agitato*, verdadero primer movimiento que consta de tres grandes secciones, *Agitato*, *Tranquillo* y *Agitato*.

La primera secuencia abarca de los compases 1 al 13.

a) Presentación de las entidades configuradoras de la primera secuencia

Cuatro elementos son los que configuran esta primera secuencia: la ambientación misteriosa con armónicos, la célula de tercera menor, el trémolo en la percusión y la escritura en

pareja de voces acumulativas y de valores cambiantes. Estos dos últimos elementos van siempre asociados en la misma micro-secuencia; ambos, conjuntamente, introducen en cada aparición un cambio de compás, como se especificará más adelante.

a. 1) Descripción de las entidades y ubicación dentro de la secuencia

En los primeros compases los violines primeros dibujan una ambientación misteriosa y al mismo tiempo luminosa, construida mediante armónicos, combinados con una célula de tercera menor en la flauta y la trompeta.

Inmediatamente después de la célula interválica, que recuerda vagamente a los sonidos de la "llamada a la batalla", aparece una escritura que comienza a dos voces y que va a surgir constantemente a lo largo de esa *Introducción* con mayor densidad, y que cuenta con la particularidad de que en cada nueva ocasión en la que aparezca, lo hará cambiando de valores de medida, como veremos más adelante.

Priorizamos el estudio de la tercera entidad a la hora de analizar esta primera secuencia, ya que su construcción cambiante y orgánica ocupa un papel destacado en la *Introducción*. Así, en su siguiente aparición, en el compás 7, ya son dos las parejas instrumentales, -en las cuerdas graves y en los fagots -que dan como consecuencia cuatro voces, cuyos valores van a contratiempo; la indicación temporal es ahora de 4/2.

Continuando con la secuencia, en el compás 8 reaparece en la flauta y la trompeta la *llamada* de la tercera menor, (que recuerda un tanto anecdóticamente en el compositor la llegada, a modo de invasión, de los romanos a Tarragona), acompañada inmediatamente por otra aparición de las voces en valores cambiantes. En esta ocasión, las dos parejas están constituidas por tres voces cada una, la primera por violas,

cellos y contrabajos, y la segunda por fagots y trompetas. En esta nueva ocasión, el motivo no ocupa uno sino dos compases, y la indicación temporal es de 3/2.

El color orquestal se va moviendo desde los agudos del elemento ambiental a la condensación progresiva del elemento en valores cambiantes, escenificando así metafóricamente la oposición entre el ambiente tranquilo y la amenaza que se cierne. Así, en el compás 11 reaparece la célula interválica, una vez más en la flauta y la trompeta, que da paso al trémolo en la percusión asociado al elemento en doble pareja. En esta ocasión, son cuatro las voces que suenan en cada pareja, los cuatro registros de cuerdas y clarinetes y fagots, asociados a un nuevo cambio métrico: 4/2. Cuando finaliza este elemento, termina a su vez la primera secuencia.

Si recapitulamos lo dicho hasta ahora, siguiendo un criterio numérico, nos encontramos con que cuatro son las entidades que articulan esta primera secuencia; cuatro son las apariciones de dichas entidades que se configuran en relación directa al *tempo*; así, en la primera, a partir de un 2/2, adquiere relieve un elemento compuesto por dos voces (compás 4); en la siguiente, en un 4/2, encontramos cuatro voces en relieve (compás 7). Los seis tiempos de la tercera, (compases 9 y 10), reintroducen el referido tema en seis voces, y finalmente, los ocho tiempos de la cuarta, comprenden el mismo número de voces, (compases 12 y 13) como puede verse en el ejemplo.

A handwritten musical score for orchestra and voice. The score is written on multiple staves. At the top left, there are two '2' characters. The first system includes staves for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Voice (V.). The Soprano part has a circled section at the beginning. The Voice part has the instruction 'Sings Solo.' written below it. The second system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bs.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Horn (Hr.), Violin I (VI.), Violin II (V.), Viola (Va.), and Cello/Double Bass (Cb.). The Violin I and II parts have 'p' (piano) markings. The Viola part has 'f' (forte) markings. The Cello/Double Bass part has 'p' markings. The score is written in a clear, legible hand.

b) Configuración de la segunda secuencia

Esta hace su aparición en el compás 15. Siguiendo la estricta construcción de la primera secuencia, Guinjoan también establece aquí una segmentación constructiva, que seguiremos íntegramente a la hora de hacer el análisis. Así, esta segunda secuencia está dividida en cuatro períodos, que concluyen con la llegada de la *exposición*, en el compás 30. A diferencia de la anterior, la segunda secuencia es muy breve, de carácter casi abstracto, ya que los materiales son expuestos y desarrollados en su misma aparición.

A la segunda secuencia se accede con un compás -el 14- que a base de *glissandi* en una interválica expandida en las cuerdas, realiza la función de conector contrastante, ya que introduce esta nueva secuencia, construida de un modo diferente a la anterior. Esta escritura en *glissandi*, reaparecerá constantemente, articulando todo el material de las cuerdas, y aportando un sentido específico de la conducción, como veremos más adelante.

En el primer período, -compases 15 y 16- interviene súbitamente el corno inglés, en sonidos reales⁶³, instrumento al que, como ya dijimos, Guinjoan otorga alegóricamente, las referencias de los conquistadores romanos.

Este motivo prolongado y reiterativo, asociado siempre al trémolo de los timbales, está formado por dos tresillos consecutivos; el primero, anacrúsico, comienza con un silencio seguido por una apoyatura, y el segundo, tras efectuar un intervalo de quinta, termina en silencio. El mismo material que dio origen a este motivo reaparecerá en el elemento codal de la página 53, previo a la llegada del *Vivo*.

Ejemplos:

⁶³ En esta obra, los instrumentos transpositores están escritos en sonidos reales.

a) compases 15 al 17

The image shows a handwritten musical score for measures 15 to 17. The score is organized into several systems:

- Conductor's Score (top system):** Features a 3/4 time signature, a key signature of one flat, and the tempo marking "Allegro Lento" with a metronome marking of ca. 58. The conductor's part includes a circled instruction "2.ª cuerda" and a circled musical phrase in measure 17.
- Woodwinds (middle system):** Includes parts for Flute (1^{ra} Flauto), Clarinet (Clarinetto), and Bassoon (Fagotto). The Flute part has a circled musical phrase in measure 17.
- Strings (lower system):** Includes parts for Violin (Violino), Viola (Viola), Cello (Violoncello), and Double Bass (Bassi). The parts are marked with dynamics such as *mf* and *mp*.
- Percussion (bottom system):** Includes parts for Timpani (Timp) and other percussion instruments. The Timpani part has a circled musical phrase in measure 17.

Measure numbers 15, 16, and 17 are clearly marked at the beginning of each system. The score is written in ink on a grid background.

b) compases 172 al 174

Rit. CODAL Rit molto (175) 4/4

The image shows a handwritten musical score for measures 172 to 174. The score is written on a grand staff with multiple systems. At the top left, it is marked "Rit. CODAL". At the top right, it is marked "Rit molto" with a circled measure number "175" and a "4/4" time signature. The music features a melodic line in the upper voice, a bass line, and piano accompaniment. A large oval highlights a specific melodic phrase in the upper voice. The score concludes with a double bar line and a "4" at the end of the system.

Al mismo tiempo, reaparecen en las cuerdas los sonidos en *glissandi* de la primera sección, aunque en este caso, su carácter introductorio, sugerente más que real, toma cuerpo definitivo, desapareciendo las sonoridades de armónicos.

En este primer período se presenta un interesante dibujo en el contrabajo, que denominaremos *elemento x*, y que dará pie a una ***morfología de superposición*** en las cuerdas durante toda esta segunda secuencia. Así, en el compás 15 y en 4/4 se suceden cuatro grupos de cuatro semicorcheas cada uno, sólo en la voz del contrabajo y por espacio de un único compás. Inmediatamente después, nos encontramos con un cambio métrico a 5/8 con la subsiguiente apertura textural, hacia la luminosidad, hacia los sonidos indefinidos y referenciales. Al contrario de los anteriores, que eran exactos, y como tal percibidos, los sonidos en *glissando* del 5/8 son psicológicamente referenciales.

Estas minúsculas *luminarias musicales*, consiguen este efecto por el uso conjunto de sonidos y *glissandi* en agudos, efectuados así mismo por las cuerdas más agudas de la orquesta. En el compás 17 el *elemento x* ocupa dos compases a dos voces (contrabajos y violoncellos). En el compás 20, nos encontramos con el tercer período, asociado también al motivo del corno inglés, y en el que reaparece el *elemento x*, que en esta ocasión ya no está constituido por dos, sino por tres compases; además, hay ya tres voces que se dibujan hacia el agudo: violoncellos, violas y violines primeros.

Ninguna de las tres entradas se realiza con simultaneidad, remarcándose así la cierta autonomía que las voces poseen entre sí. Una vez finalizada esta triple aparición de *x*, llegamos al compás conformado por las minúsculas luminarias musicales conectivas, el compás 23, que en esta ocasión ha reducido en otra corchea su duración, y ha pasado a ser de 3/8. El cuarto y último período se inicia con la última aparición del *elemento x* a cuatro voces. Violoncellos, violas, y violines primeros en *divisi* entran gradualmente y realizan la que será su última intervención

por espacio de cuatro compases, en los que alterna con los violines segundos en su recurrente diseño de *glissandi*, que anuncian con su dibujo descendente, el final de esta secuencia y con ella, de la introducción.

La introducción concluye en el compás 28, con la última afirmación de las luminarias, en un valor rítmico de base, también reducido, de 2/8, llegándose de este modo a lo que anunciábamos con anterioridad, a la abstracción sonora de los elementos constructivos.

Si recapitulamos teniendo en cuenta una vez más el valor numérico como organizador general, esta segunda secuencia se genera en una sucesión aritmética, ya que se encuentra constituida por un primer período de un compás; un segundo, de dos; un tercero de tres compases, y por último, un cuarto, de cuatro.

El elemento constante en las dos secuencias de la introducción es el motivo de la percusión, que aparece un total de siete veces, unificando la aparición de los elementos constituyentes de las dos secuencias. De este modo, llegamos realmente a la exposición.

1.2. Exposición

Comienza tras el compás de enlace, el 29, en un tempo *Agitato*. Para la elaboración de esta parte, Guinjoan ha obtenido los elementos temáticos a partir de una serie de matrices celulares, que, en inversión, ampliación y transposición, han dado origen a todos los fragmentos en *Agitato*.

1.2.1 Presentación de los materiales

Como ya hiciera Guinjoan en otras de sus composiciones para formación instrumental de la misma época, como

Barcelona 216 de 1995, el compositor realiza una serie de matrices en las que combina en células varios elementos temáticos que darán lugar a los motivos de la obra en sus diferentes combinatorias. En este caso, los materiales ocupan tres series consecutivas que el compositor ha denominado A, B y C, a las que se suman sus subsiguientes transposiciones, ampliaciones, retrogradaciones, inversiones e inversiones retrogradadas, tal y como podemos ver a continuación en la serie de matrices.

SERIES DE TRANSPOSICIÓN

The image shows a handwritten musical score for 'Barcelona 216'. It consists of 12 staves of music, numbered 1 to 12 on the right. The score is divided into two main sections: measures 1-20 and measures 21-32. Above the first staff, there are handwritten annotations: 'Elementos temáticos' with a circled 'A' and 'Matr. A' with a circled 'B'. A circled 'C' is also present above the second staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. There are also some handwritten notes like 'cc. 30 perfect' and 'cc. 32'. The score is written in a clear, legible hand.

SERIES DE INVERSIÓN

110005
Elementos también: Matriz 2

(S) [A] 2 4 4 5 6 4 6 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 [A] hi C 21 22 23 24 25 26 27

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12

Handwritten musical score on 13 staves. The score includes a melodic line at the top with a sequence of numbers 1 through 27 written above it. The notation consists of notes, rests, and various musical symbols. There are several handwritten annotations: "43" on the 7th staff, "59" on the 6th staff, and "59" on the 5th staff. A circled area is present on the 5th staff. The score is written in a cursive, handwritten style.

SERIES DE INVERSIÓN AMPLIADA

The image displays a handwritten musical score titled "SERIES DE INVERSIÓN AMPLIADA". It consists of 12 staves, numbered 1 through 12 on the right side. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and beams. At the top of the first staff, there is a sequence of numbers: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27. There are several annotations in the score, including a circled area on the second staff with the word "solo" written inside, and another circled area on the third staff with the number "40" written inside. The score is written in black ink on a white background.

Como puede observarse en todas las series ofrecidas, las secciones A y C forman una serie completa de 12 sonidos.

La utilización que Guinjoan va a hacer de los materiales a lo largo de la Sinfonía nos ha hecho considerar la existencia de una doble categorización en la estructuración de la obra;

una interna y otra externa, por el hecho de usar los mismos materiales que se repiten siempre bajo diferentes aspectos, y que, apareciendo sólo en el plano del análisis, no emergen en el de la escucha como tales elementos característicos, sino que forjan la trama de la composición desde la yuxtaposición de planos.

Así, si hablamos de una macro-estructuración general, hablaremos de varios tiempos, de una planimetría tripartita, con una introducción, un tiempo rápido, seguido de uno lento, etc; pero si nos centramos en cada una de dichas secciones, los materiales son los que estructuran la composición, más concretamente su secuencia de elementos motivicos, y es esta serie de matrices "motivico-temáticas" las que dan forma a estructuras más amplias, que forman el resultado global de este ensamblaje.

De la interacción entre ambas estructuraciones, que surgen en procesos de composición secuenciados⁶⁴, ya que el primero es originado gracias a la consecución del segundo, surge la partitura final, escuchada como en una cristalización de tensiones.

1.2.2. Articulación de la exposición: Agitato y Poco Moderato

De las diversas variantes que a continuación analizaremos, el compositor obtiene unas series libres y flexibles, no jerarquizadas, en torno a sonidos base que aparecen siempre con la indicación de *Agitato*; estas series, secuenciadas en cuatro apariciones, (cuatro eran también los períodos de la segunda secuencia introductoria) alternan con otros cuatro fragmentos en *Poco moderato*, hasta que esta combinación alternativa de cuatro micro partes contrastantes, finaliza con la llegada del compás 47, *Agitato*.

⁶⁴ Proceso este que nos recuerda conceptualmente al empleado por Varese en su obra *Arcana*.

Esta contrastación se realiza en un doble nivel; *formal*, como articulador de micro partes, y *temática*, con elementos temáticos relacionados entre sí en las secciones comunes (los del *Agitato* tienen una procedencia común; los del *Poco Moderato* también) y contrastantes entre las secciones.

a) Constitución y procedencia de los fragmentos en *Agitato*

Aparición del *primer motivo temático*; compases 30 al 32 inclusive, en las cuerdas. Se presenta en los violines primeros la primera serie, sección B, que es completada en el compás 32 por la retrogradación de la segunda transposición también de B; al mismo tiempo se puede observar en el acompañamiento rítmico isométrico de los violoncellos y contrabajos, la inversión décima de A + parte de B, -los tres últimos sonidos-.

The image shows a handwritten musical score for strings, focusing on measures 30 to 32. The score is written for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Bass. Key annotations include:

- Violin I:** The first staff shows a melodic line. A circled section in measure 32 is labeled '-B2 retrog', indicating a retrograde of the second transposition of section B. Above the staff, there are notes: 'Agitato ca. 1-96', 'procede de B de elementos temáticos', and 'Poco Moderato ca. 1-96'.
- Violin II:** The second staff shows a similar melodic line.
- Viola:** The third staff shows a melodic line with some dynamics like 'f' and 'p'.
- Cello and Bass:** The bottom two staves show a rhythmic accompaniment. The bass line is annotated with 'inversión décima de A + parte de B, -los tres últimos sonidos-'.

Este motivo de los violines primeros, de 25 sonidos, es el elemento fundamental respecto a los venideros y está constituido por la adición de tres subelementos, como puede verse, integrado el primero por diez sonidos, el segundo por ocho sonidos y otros dos silencios, y finalmente el tercero por siete sonidos y un silencio.

El *segundo motivo temático* aparece en el compás 34, en esta ocasión en las violas y también se extiende por espacio de tres compases. En este caso, todas las subsecciones que forman esta frase o motivo temático proceden primero de la retrogradación de la serie fundamental de B completa (hasta la mitad del compás 35), y desde su tercer tiempo hasta el final, toma el material de la quinta transposición de B, como se puede ver en los materiales. Acompañando la segunda serie, es decir, de los compases 34 al 36, encontramos en los *pizzicati* de los violines y en los fagots la cuarta transposición de la fundamental de A y los seis primeros sonidos de B, como puede observarse en los materiales.

The image shows a handwritten musical score for a string quartet and woodwinds. The staves are labeled on the left as follows from top to bottom: Fl. (Flute), P. (Piccolo), Cl. (Clarinet), Bassoon (Bassoon), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vcllo), Violoncello (Vcllo), and Contrabajo (Cb.).

Key annotations and markings include:

- Fl.:** A circled melodic fragment in the first measure.
- P.:** A circled melodic fragment in the first measure.
- Cl.:** A circled melodic fragment in the first measure.
- Bassoon:** A circled melodic fragment in the first measure.
- Vn. I & II:** A circled melodic fragment in the first measure.
- Vcllo:** A circled melodic fragment in the first measure.
- Vcllo:** A circled melodic fragment in the first measure.
- Cb.:** A circled melodic fragment in the first measure.

Other markings include:

- 4^a transp A + B** written in the center of the score.
- Agitato ca. 46** written above the Bassoon staff.
- 35** in a box above the Bassoon staff.
- II N. 4** written above the Violin II staff.
- de Breton** written above the Viola staff.
- El flautista** written above the Violoncello staff.
- 63** written above the Contrabajo staff.

Arrows and lines connect the circled melodic fragments across different staves, indicating relationships or transpositions between them.

El *tercer motivo temático* comienza en el compás 38, y se desencadena como un unísono entre contrabajos y violoncellos por espacio ya no de tres, sino de cuatro compases, como puede comprobarse en una visión conjunta de los dos ejemplos siguientes.

Dicho motivo procede de la segunda ampliación invertida de B, hasta el compás 40 y a partir de su tercer tiempo deviene de la primera ampliación invertida de B, exceptuando los dos últimos sonidos que pertenecen a B en su estado fundamental, como puede comprobarse contrastando los materiales.

Contradanza rítmica

Como puede verse hasta ahora en el análisis, al mismo tiempo que estas series se suceden en la exposición, el compositor las refuerza con una serie de elementos de carácter rítmico, procedentes asimismo de los mismos materiales que las series, que acentúan la conexión entre las partes, aunque con un punto referencial distinto: si en las series es el elemento temático B el que experimenta una gran cantidad de transformaciones, en esta "contradanza", los materiales se obtienen habitualmente a partir siempre de A.

Así podemos ver cómo sustentando la tercera frase en cuerdas graves, -página 11 de la partitura manuscrita-, se encuentra en las violas la retrogradación de la quinta transposición C y parte de B.

40

The image shows a page of handwritten musical notation for violas. The score is written on five staves. The first staff is the treble clef, and the others are bass clefs. The music is in 2/4 time. There are several annotations and markings: a circled 'III' in the second staff, a circled 'II' in the third staff, and a circled 'I' in the fourth staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The overall style is that of a working manuscript.

Por último, encontramos el contrapunto rítmico en el acompañamiento de la cuarta serie, en el compás 43, que se obtiene de la séptima ampliación de la fundamental de A y parte de B.

Este *cuarto motivo temático* del *Agitato*, se presenta en los violines primeros y en los segundos, por espacio de tres compases, desde el 43 al 45 inclusive. En esta ocasión, los 19 primeros sonidos se extrapolan de la inversión en duodécimo transporte de B, y los últimos seis sonidos se toman directamente de la primera inversión retrogradada de B, siempre con un acompañamiento rítmico derivado de la séptima ampliación de A y parte de B.

The image shows a handwritten musical score for Violin I and Violin II. The score is divided into two systems. The first system contains measures 43 and 44, and the second system contains measure 45. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are some annotations and corrections in the score, particularly in the first system. The handwriting is in black ink on white paper.

A modo de resumen, podemos decir que todas las series, proceden de las distintas matrices combinatorias de A y B, y han sido diferentes en sus respectivas presentaciones, tanto en lo que se refiere a procedencia de material, como en su desenvolvimiento instrumental o rítmico, poniéndose una vez más de manifiesto la necesidad de presentar una música férreamente construida y por encima de todo, siempre nueva, en constante movimiento. Esta necesidad de originalidad, se hace muy claramente patrón constructivo en esta sinfonía.

b) Constitución y procedencia de los fragmentos en Poco Moderato

A partir del compás 33 se va densificando la textura instrumental gradualmente y la última secuencia en *Poco Moderato* -que se encuentra en la página 13,-ya no se desarrolla en un compás 5/2, sino en 6/2. En esta intervención, las voces de la madera y de las trompas van al unísono.

Ahora, los diseños de semicorcheas expuestas por los contrabajos en el compás 15, cobran especial relieve superponiéndose en el *Agitato*, sin variación rítmica, a partir del compás 47; resulta muy interesante observar la **densificación textural** en acumulación que adquieren maderas y metales.

Así, en el mencionado compás 47, tres son las voces que "entran" simultáneamente (dos fagots y trompa); en la segunda mitad de la segunda parte del compás siguiente, ya no son tres, sino cuatro las voces que entran a la vez (dos oboes, clarinete y trompa); en la segunda mitad de la cuarta pulsación, son cinco las voces que entran "acórdicamente" (oboe, dos clarinetes, fagot, y trompa).

Siguiendo esta lógica constructiva, y también en la segunda pulsación del compás 49, encontramos la presencia

de seis voces simultáneas. Por último, y en la tercera pulsación del compás, entran siete partes simultáneamente, con lo que finaliza esta parte de conducción que desemboca en el compás 50. Toda esta

estructuración corresponde a la página 14 de la partitura escrita por el compositor.

Por otra parte, mientras este proceso tiene lugar, las cuerdas no comparten textura con los vientos, ya que obedecen a un criterio compositivo diferente. Construidas con un material directamente emparentado con el de los *Agitati* anteriores, mientras que la percusión y los metales concretan y esquematizan al máximo sus intervenciones, intercaladas en estos momentos con diseños rítmicos del motivo principal del *Agitato*.

Así precede el final de esta primera exposición una secuencia, enmarcada entre los compases 53 al 55, compuesta por los metales y un ritmo muy característico en la percusión, que más adelante hallaremos en varias ocasiones y que actúa como un elemento de referencia para la escucha.

El material procede de un tema popular del Viernes Santo en Riudoms, que Guinjoan transforma profundamente a través de diversas combinaciones de ampliación interválica, transposiciones, inversiones, etc.

Mostramos a continuación el tema en su versión original;



Este motivo, formará en el *Vivo* el inicio del *Trío* que ya se puede percibir a partir del compás 136 en el segundo clarinete, al unísono con la segunda trompa, mientras la primera se presenta con la misma figuración rítmica y con cambios interválicos.

El referido final de esta primera exposición motivica tiene lugar en el compás 56, al que se ha llegado mediante la mencionada superposición de elementos rítmicos en percusión y metales, con una saturación en vientos y un trémolo en la percusión. La construcción de este momento climático resulta muy interesante en las maderas, construidas a base de variaciones del mismo motivo.

Por parejas de voces y al unísono, van perdiendo el valor correspondiente a una corchea desde los sonidos agudos hasta los graves, y así, partiendo de las flautas, que lo hacen con un silencio de corchea, se llega finalmente a los fagots, que dejan en silencio una blanca; éste es uno de los procedimientos de enlace que Guinjoan emplea con cierta frecuencia ⁶⁵.

Por su parte, los metales continúan con el dibujo en la escritura procedente de los motivos rítmicos, y que se han desarrollado en el proceso conductor de los compases precedentes.

De esta manera, y con el silencio de las cuerdas, llegamos al fin de la exposición, y con éste, al *Ritenuito*.

⁶⁵ Otro ejemplo de este procedimiento lo encontramos en el compás 121 de esa partitura.

1.3. Ritenuto

Con este breve período, se introduce el segundo motivo de la exposición, formado por elementos derivativos procedentes de los materiales anteriormente empleados.

Después de estos cuatro compases de enlace, se inicia en *Tranquillo*, en el compás 61 una nueva construcción composicional, que tendrá una importancia funcional de primer orden dentro de la Sinfonía; el compositor articula esta sección mediante una larga *frase ternaria*, dividida estructuralmente en antecedente, comentario y consecuente, cuyo material es el mismo que se ha utilizado hasta el momento. Este elemento temático va a marcar toda esta parte de la Sinfonía, tanto en su desarrollo temático, como en la textura resultante.

1.3.1 Antecedente

La primera parte de la frase ternaria, que hemos denominado el "antecedente", procede de los materiales que hemos definido como "elementos temáticos" A, B y C.

Así, este antecedente se presenta de un modo agregacional, a partir del compás 61 hasta el 72. De construcción motívica, expandida en diferentes voces, todas ellas están marcadas por signos expresivos por el compositor que remarcan su intención hilativa a través de la trama instrumental.

Para una mejor comprensión de este antecedente, escribimos su inicio en una sola voz. A partir de ésta, resulta mucho más fácil observar su ubicación en la partitura. El color tímbrico es el efecto que ha priorizado Guinjoan a la hora de "dispersar" motivos del antecedente en los distintos instrumentos. Como hemos dicho, todos los materiales

temáticos aquí empleados proceden de diferentes ampliaciones de A, tal y como ejemplificamos a continuación.

ANTECEDENTE



A1 A2AMP. A4AMP. A6AMP. A7AMP.

B1

Ejemplo en la partitura de la distribución espacializada del antecedente, en los compases 61 al 65.

Tranquillo
ca. 2-69-92

ANTECEDENTE (ca. 61-92)

3/8
8

4
ca. 2-69-92

Tranquillo
3/8
8

4
ca. 2-69-92

Como hemos podido ver en el ejemplo, los elementos temáticos de esta primera sección de la frase, nos remiten claramente a un universo pantonal, que participa de tintes expresionistas y al mismo tiempo puntillistas, de sonidos más inocentes; es la primera vez que un elemento temático suena tan directamente tonal en toda la obra.

El segundo elemento temático, comienza al finalizar el mismo compás que el primero, es decir, en el 61. Después del oboe, los violines segundos acentúan esta sensación de reconocimiento jerárquico de sonidos, ya que está construido a base de una modificación clara del anterior.

Otra cuestión interesante y que merece ser resaltada es el **juego alternativo de color** que se establece en este antecedente, alternancia que tiene lugar desde el primer momento entre los instrumentos de viento madera y las cuerdas: el primer elemento temático suena en el primer oboe, en la primera mitad del compás 61; el segundo, en la segunda mitad, en la cuerda (violines II como ya dijimos). El tercero, otra vez en la madera, (en este caso en el primer clarinete), en el compás 63. El cuarto, un compás más adelante, en la cuerda (violines I), como puede verse en el ejemplo anterior.

1.3.2. Comentario

El comentario se extiende desde el compás 74, donde aparece en la flauta, hasta el 86. Tres compases más adelante aparecerá el consecuente. Como hiciéramos con el antecedente, vemos en primer lugar, el tema, junto a la procedencia de los materiales.

B7 B6AMP. B8AMP B10 B7INV B2AMP C7 A B3



Ahora, veremos la ubicación del tema del comentario, espacializado tímbricamente.

The image shows a handwritten musical score for a symphony, likely from the 20th century. The score is written on multiple staves, with some parts circled in red and others in blue. The instruments listed on the left include Fl, Ob, Cl, Fg, Hr, Trp, Vln I, Vln II, Vla, Vcl, and Cb. The score is marked with '3a de visita' and 'VII'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into measures by vertical bar lines.

⁶⁶ Est
forma ret

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a string quartet. The notation is spread across several systems of staves. The top system consists of five staves, with the first staff containing a melodic line and the others providing harmonic support. The second system shows a continuation of the music, with some staves containing rests. The third system is more complex, featuring a large slur across the first staff and various articulation marks like 'arco' and 'pizz'. The notation includes notes, rests, slurs, and dynamic markings such as 'mf' and 'p'. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

Sensu lato, podemos decir que el comentario cambia completamente de sonoridad respecto al elemento anterior. En él, el mensaje ya se ha tornado más serio y se va oscureciendo en su color orquestal.

Como hemos visto, se inicia con una doble llamada en tercera menor descendente, que inmediatamente nos remite a la célula en la flauta y los primeros violines, del mismo intervalo que iniciaba la Sinfonía. El color de esta sección central va transformándose de un modo gradual, y así, desde la primera célula en agudos que tiene lugar en el compás 74 el color va tornándose *expresionista*, quedando pronto definido entorno a un tenebrismo sonoro arropado por los sonidos de las cuerdas más graves, ya en el compás 82.

Este compás podríamos decir que es el punto de inflexión en el Comentario en cuanto a su color (entendido como mixturación tímbrica orgánica, en constante construcción). Desde éste, y hasta su final, en el compás 86, el clima tensional va en aumento, especialmente sostenido en los últimos compases, que desembocan abruptamente, y mediante una sonoridad que se apaga, en el compás 89; el Consecuente.

1.3.3. El Consecuente

Ejemplificamos a continuación el consecuente. Como puede observarse, es la inversión exacta del antecedente.



Por último, veremos también un ejemplo de su especialización instrumental.

Handwritten musical score for a symphony, titled "Sinfonía No. 2" and "FRASE TERNA". The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Flute (Fl.)
- Oboe (Ob.)
- Clarinet (Cl.)
- Bassoon (Fg.)
- Trumpet (Tromp.)
- Timpani (Timp.)
- Violin I (Vn. I)
- Violin II (Vn. II)
- Viola (Va.)
- Cello (Vcl.)
- Double Bass (Cb.)

The score is divided into measures, with a 2/4 time signature and a 4/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamics. A large handwritten note "ensemble" is written across the strings in the third measure. The score is written in a cursive, handwritten style.

90

25

Handwritten musical score for a string quartet, measures 90-92. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. It features complex rhythmic patterns, dynamic markings like 'p' and 'mf', and performance instructions such as 'breake' and 'count'. A large bracket connects the first two measures of the first system to the first measure of the second system.

La construcción de esta última parte está muy vinculada con la de la primera, ya que ambas forman el anverso y el reverso de esta frase, o lo que es lo mismo, el principio y el final, si bien dentro de una misma continuidad temática y organizativa, asegurada por la procedencia común de los materiales.

El primer elemento temático de este consecuente también está situado en la madera, como ocurriera en el antecedente. Pero, si comparamos los primeros compases de ambos, podemos ver cómo este último se presenta en un registro más grave que el antecedente, en un cierto sentido de cierre, de resolución agógica. La sonoridad que Guinjoan extrae ahora de ella es más sombría, oscuridad potenciada por la elección de cada instrumento.

En este caso, todo el discurso, también alternante entre cuerdas y vientos, está subrayado por un elemento rítmico en el contrabajo.

En el compás 97 tiene lugar una sucesión imitativa de elementos temáticos, en las maderas, desde las más agudas a las más graves. El compás 100 marca el final de esta frase ternaria, con un tremolo en la percusión, y tremolos sucesivos en las cuerdas y las maderas.

Sin embargo, este final de frase se realiza sin solución de continuidad, teniendo lugar así lo que hemos denominado "enlace". Este comienza en el compás 102 y derivará finalmente en el *Agitato* del compás 105. El dibujo realizado aquí por la escritura instrumental recoge en esencia la sonoridad que produce. Queremos con ello decir que, desde una estructuración imitativa de las entradas de voces, los motivos se suceden desde las sonoridades más oscuras y graves, hasta las más cristalinas y agudas.

1.4. Agitato; segunda Exposición

De esta manera se llega al *Agitato* en el compás 105, que se inicia con la secuencia de metales y percusión ampliamente aparecida en los compases 53 al 56, dando después lugar a una segunda exposición, que empieza en los violines con el mismo diseño aparecido a partir del compás 30; el elemento de contraste se introduce en el carácter distinto que adquiere, aquí netamente melódico, mientras que en su primera aparición tenía una naturaleza martilleante.

Agitato compases 107 al 109, en los violines primeros.



Esta segunda exposición también cuenta con ***cuatro motivos temáticos***, (en el ejemplo anterior, hemos visto el primero) como ocurriera en su primera aparición, a partir del

compás 30; asimismo, cada uno de ellos está integrado también por tres compases, pero ahora, los cuatro motivos se presentan seguidos, casi de un modo recapitulatorio. Sólo añadiremos dos cosas más a esta comparación entre la primera y la segunda exposición del *Agitato*.

a) Desaparecen en la segunda exposición los compases de enlace en *Poco Moderato*, que separaba cada uno de los elementos temáticos en la primera. Como hemos dicho, en la segunda, se suceden los motivos temáticos sin solución de continuidad.

b) Comparando tímbricamente las dos exposiciones, nos encontramos con que:

-el primer motivo temático se presenta en ambas en los violines primeros.

-el segundo, en violas en la primera, pero en violines primeros y segundos en la segunda exposición (compases 110 al 112).

-el tercero, en violoncellos y contrabajos en la primera exposición, y en flautas en la segunda (compases 113 al 115).

-el cuarto, en violines primeros y segundos en la primera exposición, y en violas y violoncellos en la segunda (compases 116 al 118).

Vemos pues que el contraste tímbrico prevalece por encima de la homogeneidad en este parámetro, ya que sólo coinciden en ambas exposiciones en la disposición instrumental en el primer motivo temático.

El discurso continúa y en el compás 119, la secuencia que vuelve a aparecer de metales y percusión da lugar de nuevo a la progresiva superposición de grupos de semicorcheas que conducen a la parte temática, esta vez iniciada por los fagots en el compás 124 a partir de los cuales viene una amplia secuencia de desarrollo con tensiones y relajaciones.

Después de haberse afirmado en varias ocasiones, encontramos por última vez el elemento rítmico conector en el compás 151, dando así lugar al momento de máxima

tensión que alcanza este movimiento en su período conclusivo, donde se suceden bloques de procesos acústicos tal como se puede observar en el siguiente ejemplo, correspondiente a la página 50 de la partitura.

Handwritten musical score for a symphony, featuring multiple staves for woodwinds, strings, and brass. The score is divided into two systems. The top system includes staves for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), Horn (Hr), Trumpet (Tr), Trombone (Tbn), and Tuba (Tub). The bottom system includes staves for Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Vla), Violoncello (Vcl), and Double Bass (Cb). The score is marked with a tempo of *Andante* and a time signature of 3/4. The key signature is one flat (B-flat). The score is written in a cursive, handwritten style. The first system ends with a double bar line, and the second system begins with a new section marked *Andante*. The score is numbered 307 at the bottom.

307

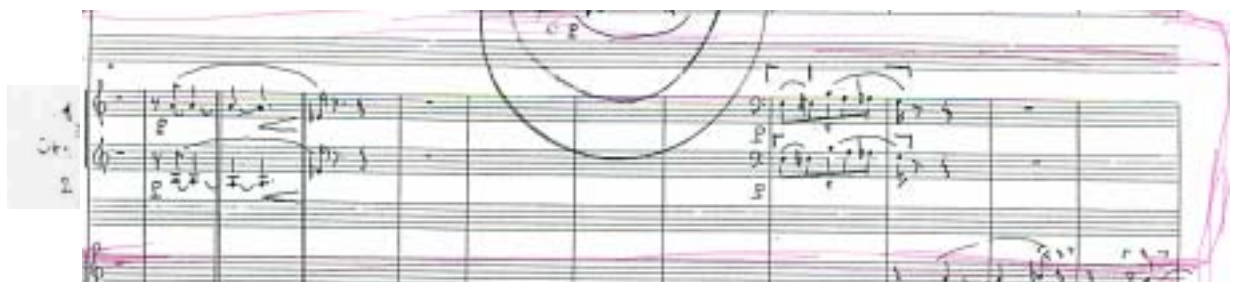
A partir de una disminución sonora progresiva, se escuchan las últimas insinuaciones del tema popular y del motivo del corno inglés, desde el compás 168 al 178.

1.5. Vivo

Este se inicia en la página 55 con un *Vivo* muy marcado. Aclaramos en este punto que el compositor comenzó desde 0 la numeración de compases y nosotros hemos optado por seguirla, para facilitar la rápida localización de éstos.

Guinjoan ha empleado la siguiente disposición: desde una introducción, se pasa a la exposición, el desarrollo y la reexposición de elementos temáticos, para, finalmente, introducir el trío.

La introducción juega con un obsesivo intervalo de segunda menor en flautas y clarinetes, que acompaña a una serie de pequeñas células, procedentes de los materiales temáticos utilizados ya al inicio de la Sinfonía (como por ejemplo, en el compás 9), en el que las trompas reanuncian una imitación del diseño final del tema principal.



The image shows a handwritten musical score for Clarinet I (Cl. I). The notation is on a single staff with a treble clef. It features a melodic line with various dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte), and articulations like slurs and accents. There are some markings above the staff, possibly indicating fingerings or breath marks. The score is written in ink on aged paper.

El tema que forma la exposición abarca toda la serie de A-B-y C del material en su estado fundamental, como

escribimos a continuación y que corresponde a la primera serie de la matriz 1.



Como ya había ocurrido en la frase ternaria, Guinjoan espacializa el tema tímbricamente; observamos ahora cómo está distribuido el tema a través de la trama orquestal en las páginas 56 y 57 de la partitura, con la célula completa en el compás 15 en cellos y bajos, la segunda en fagot y cellos, etc.

EXPOSITION

26

Handwritten musical score for a symphony, showing staves for woodwinds, strings, and brass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. Key markings include:

- Tempo markings: *mp* (mezzo-piano), *Timp.* (Timpani).
- Rehearsal marks: **15** and **16** in circles.
- Section markers: **3** and **4** in boxes.
- Performance instructions: *arco*, *pp*, *mf*, *ff*, *rit.*, *rit. to rit.^{to}* , *rit. to rit.^{to}* .
- Other markings: *2*, *3*, *4*, *5*, *6*, *7*, *8*, *9*, *10*, *11*, *12*, *13*, *14*, *15*, *16*, *17*, *18*, *19*, *20*, *21*, *22*, *23*, *24*, *25*, *26*, *27*, *28*, *29*, *30*, *31*, *32*, *33*, *34*, *35*, *36*, *37*, *38*, *39*, *40*, *41*, *42*, *43*, *44*, *45*, *46*, *47*, *48*, *49*, *50*.

Este procedimiento continúa a lo largo de toda esta sección, y tal como hemos visto.

A partir de aquí continúa desarrollándose la serie celular de los materiales temáticos, como ocurre desde el compás 38, en el que las trompas y la primera trompeta realizan la sexta ampliación completa de la retrogradación de todo el tema, es decir, de A, B y C, de lo que vemos el inicio en este ejemplo.



Estas células temáticas se conectan con otras que aparecen como minúsculos nexos hilativos, anticipando un nuevo tema que aparecerá finalmente en el compás 165. Nos referimos a las células repetidas en maderas y cuerdas de los compases 50 al 55, con las que se da paso a un pequeño desarrollo en *Più tranquillo*, a partir del compás 57, iniciado por un motivo muy expresivo en el oboe, que en su articulación interna recuerda someramente al inicio de la *Consagración de la primavera* de Stravinsky.

Este tema, desarrollado fragmentariamente en los compases posteriores, es acompañado en contracanto por los clarinetes. En su desarrollo, encontramos material que ya ha aparecido con anterioridad.

En el *accelerando* del compás 77, se precipita el discurso, especialmente desde el compás 79 al 81, con una cascada de figuraciones rítmicas, rápidas y en picado en las cuerdas que nos introduce de nuevo en el *Vivo*.

En este discurso son abundantes los diseños regulares de semicorcheas, que alcanzan un primer punto culminante de clímax en el compás 90; luego, disminuyendo progresivamente, de densidad sonora, se prepara la introducción del *Trío*.

Esta nueva sección ha sido concebida por Guinjoan a la manera de Trío clásico, para lo que ha seguido la estructuración formal de éstos.

El Trío comienza en el compás 113 y se extiende hasta llegar al compás 158; dicho Trío comienza con una trama armónica cadenciosa y procesional del *canto*, sólo en los metales. La trompa primera hace el tema; este motivo pertenece al antes mencionado canto popular del Viernes Santo que se combina con una trama armónica perteneciente a combinaciones del mismo en la segunda trompa y primera trompeta, mientras la segunda realiza la inversión del tema.



Una vez que el tema ha sido expuesto, comienza su desarrollo fragmentado en el compás 123, como ha ocurrido en los anteriores desarrollos de la Sinfonía. Así pues, células derivativas procedentes del canto se encuentran expandidas en todos los instrumentos, como en el compás 124, en el que las cuerdas y la madera entonan muy brevemente células temáticas de pregunta-respuesta.

A partir del compás 134 una textura diferente producida por una agregación de armónicos en las cuerdas, -excepto en las segundas violas- acompaña las células motílicas de las maderas que subrayan el discurso en un *ostinato* melódico; el cello sostiene acórdicamente el discurso con acordes en pizzicato, y por su parte, el contrabajo no interviene en esta sección, que de este modo se extiende hasta el *Poco più mosso* del compás 147.

Estos motivos, procedentes de la trama del material, se mezclan con otros que ya habían sido anunciados con anterioridad, con lo que se logra la continuidad del discurso. Un ejemplo de ello lo constituyen las células que encontramos a partir del compás 165, las cuales habían aparecido bajo una forma muy semejante a partir del compás 49 y que ahora se convierten en un nuevo tema.

a) ejemplo del compás 49 al 56.

The image shows a handwritten musical score for a string quartet and woodwinds, covering measures 49 to 56. The score is written on six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Violin I (Vc I), Violin II (Vc II), and Viola (Vc). The music is in 4/4 time and features various dynamics such as *pp* (pianissimo) and *f* (forte). There are several circled motifs and annotations in blue ink, including the number '50' in a box and '55' in a circle. The notation includes notes, rests, and articulation marks, with some parts appearing to be a question-and-answer cell as mentioned in the text.

b) ejemplo desde el compás 165.

The image shows a handwritten musical score for a symphony, specifically focusing on measures 165 to 214. The score is divided into two systems. The top system includes staves for strings and woodwinds, with circled musical motifs. The bottom system includes staves for brass and percussion, also with circled motifs. The score is annotated with various musical notations and markings, including dynamic markings like 'ff' and 'p', and tempo markings like 'Allegro' and 'Andante'. The score is written in a clear, legible hand, and the circled motifs are clearly visible.

Estos motivos *quasi* apoyatura se encuentran constantemente a lo largo de todo el desarrollo hasta llegar al segundo y último gran clímax en el compás 214.

A partir de este compás, la orquesta expone por completo los elementos temáticos A y B en su forma fundamental, en lo que es una de sus intervenciones más importantes a lo largo de toda la Sinfonía. Se trata de una breve reexposición, con ritmo sincopado donde el tema marcado por el xilófono está superpuesto en *once ocasiones consecutivas con una secuenciación circular*, como puede observarse en el ejemplo dado a continuación, y su "plasmación" en la partitura. Cada una de las 12 secuencias comienza en el 2º sonido de la anterior: la segunda, en el segundo de la 1, la tercera, en el segundo de la 2, y así sucesivamente.

COMBINATORIA DE SECUENCIACIÓN CIRCULAR



b) plasmación de este procedimiento en la partitura. Como puede comprobarse, en la flauta la 8, en el *piccolo* la 12, el oboe la 7, y después la 10 y la 11. En violines primeros, la 3 y la 2 en segundos, la 5 y la 9, y en violas, la 6 y la 4.

de loyals 3^e 245 et de la, vincer 3 (210) 10

Fl. 1
Cl. 1
Fg. 1
Tr. 1
Tbn. 1
Hr. 1
Vn. 1
Va. 1
Vc. 1
Cb. 1

moderato

allegro

Fin.

Después de una reexposición de la secuencia con la que concluye la primera parte del *Vivo* en el compás 220, deviene la *Coda*.

1.6. Fase codal

Esta se inicia en el compás 227, y a partir del 239, escuchamos por última vez y en su totalidad el tema principal del trío en su sexta transposición, siguiendo una última alusión al tema popular en las trompetas con sordina.

Después de una breve cesura, comienza el *Maestoso*.

1.7. Maestoso

Este movimiento da comienzo en el compás 255 y presenta el tema *Lloançes al Santísim Sagrament* perteneciente como ya dijimos a la colección *Cants espirituals pel us del poble*, de Lluís Millet i Pagés.

Un *solo* de violín, viola y violoncello expone el tema, tal como queda expuesto en el ejemplo.

El aspecto formal de este movimiento se desarrolla en síntesis de la forma siguiente: tres exposiciones del tema siempre con una combinatoria armónica y orquestal diferente, -como puede verse en los compases 255, 294 y 329 y seis variaciones, tres de orden heterofónico, -compases 262, 302 y 335 y otras tantas realizadas mediante ampliaciones interválicas, protagonizadas por la cuerda, -compases 271, 310 y 342. En el compás 361, hay otra afirmación del tema con una imitación canónica a la sexta mayor entre las voces extremas, donde abundan los acordes de séptima disminuida, como puede verse en el ejemplo.

The image displays a handwritten musical score for a string quartet, covering measures 255 through 361. The score is organized into several systems, each with four staves representing the instruments: Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Vla), and Violoncello (Vcl). The notation is dense, featuring complex rhythmic patterns, including triplets and various time signatures such as 2/4, 3/4, and 4/4. Handwritten annotations are present throughout, including the phrase "canon con el tema" at the top, and circled numbers like "3 (325)". The bottom section of the score is labeled "Compases" and shows a sequence of notes with a circled "3" in a box, indicating a specific rhythmic or structural element. The overall appearance is that of a working draft or a composer's manuscript.

Posteriormente, se enlaza con una secuencia equivalente a un recuerdo de la introducción de la obra en un contrastante *pp*, que se inicia en el compás 383. Después de una última afirmación del primer tema popular del Viernes Santo, a partir del compás 399, viene el final que progresivamente adquiere la luminosidad propia de la costa mediterránea, teniendo como soporte el último período del tema escrito por Millet, a través de una disminución gradual de valores rítmicos.

Es importante señalar que el referido tema popular ha sido levemente modificado en algunas de sus exposiciones, cambiando el intervalo de tercera menor del principio (*vide* compases 329 o 362 de la partitura). Ello es debido al recuerdo del compositor de cómo se interpretaba dicho canto en su pueblo.

Nos detenemos, antes de finalizar, en el trabajo de variación de esta parte final. Ejemplificamos así la combinatoria realizada por Guinjoan en la primera, que se inicia en el compás 252. Para una mejor comprensión, estratificamos los ejemplos en tres partes:

a) el tema completo, con trece divisiones, de las cuales se obtiene la variación a dos voces.

b) el resultado de esta combinación según el orden numérico.

c) la aplicación en la partitura de este sistema en la primera trompa y la primera trompeta.

2. Otro posible acercamiento analítico

Otra manera de acercarse a la Sinfonía puede proceder del estudio derivado del relieve sonoro que van adquiriendo los elementos temáticos más relevantes, como es el caso del tema del Viernes Santo, o de la frase ternaria.

Este tipo de procedimiento también adquiere un especial significado en obras cargadas de simbolismo sonoro, como es el caso de *Ab Origine*, para conjunto orquestal, o en menor medida, *Neuma*, para tres flautas solistas, y en la dualidad producida en la lucha de sonidos, y ruidos. Este acercamiento permite aproximarse de distinta manera a un "proceso acústico global", valorando la saturación acústica desde otra óptica, de plenitud sonora conseguida, o un silencio mantenido en alguna cuerda, como un símbolo del Silencio. Dada la complejidad estructural de esta obra, nos decantamos por un tipo de análisis que pusiera de manifiesto tanto los procedimientos empleados por Guinjoan (el caso de la combinatoria de matrices de los tres elementos temáticos A, B y C) como la disposición formal de éstos. En piezas como *Neuma*, o *Cadenza*, hemos experimentado analíticamente con la propuesta aquí expresada.

PANTONAL

Pantonal es un divertimento para orquesta compuesto en Barcelona en 1998; fue estrenado en Cadaqués, el 23 de Julio del mismo año, por la Orquesta de Cadaqués bajo la dirección de Gloria Isabel Ramos y Daniel Boico, primer premio y finalista respectivamente del IV Concurso Internacional de Cadaqués para directores de orquesta.

Pantonal ha sido un encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea y ha sido publicada por *Tritó*. La obra es un homenaje a la Orquesta de Cadaqués y está dedicada a la nieta del compositor, Isabel Guinjoan Cambra.

Pantonal ha sido grabada recientemente, y forma parte de un monográfico que, dirigido por Edmón Colomer, ha sido interpretado por la Orquesta Sinfónica de Barcelona.

1. Visión de conjunto

Como el propio compositor ha dicho en el transcurso de sus clases magistrales como compositor residente en la JONC, el título de *pantonal* hace alusión a un material que engloba varias tonalidades y modos tratados de una forma muy libre.

Esta composición, que lleva el subtítulo de *divertimento*, posee una estructura aparentemente muy simple; sin embargo, la trama del discurso musical está tratada con gran rigor, tal y como podremos observar a través del presente comentario.

Pantonal, como ocurre en muchas obras guinjoanianas, está escrita en un sólo movimiento, dividido en tres secciones.

La primera, *Giocoso*, va precedida de una *introducción*, que consta de 25 compases. Esta equivale a una amplia exposición de todos los elementos que integran la obra. Esta primera sección se

extiende pues hasta el compás 132, y en ella, el tema principal, de carácter claramente modal, y los motivos rítmicos, confieren a esta parte un cierto aire de danza. A partir del compás 132, se origina el puente de enlace a la segunda sección, que deviene en *Calmo*, en el compás 140.

Esta parte central desprende un carácter popular, potenciado por el ambiente inocente del motivo central, -no hay que olvidar que el compositor concibió esta pieza pensando en su nieta-.

La tercera sección, comienza en el *Giocoso* del compás 173, y en ella se desarrolla claramente el material anteriormente expuesto, terminando con una breve reexposición del mencionado tema, que alcanza su punto climático más álgido en una secuencia flexible que tiene lugar tras el compás 271. Esta enlaza con el episodio conclusivo, que recuerda, dentro de un clima sereno, los principales motivos del contenido musical.

2. Comentario analítico

2.1.INTRODUCCION

Consiste, *grosso modo*, en una especie de juego entre acordes cromáticos, diatónicos y pentatónicos.

En el primer compás podemos encontrar ya los 12 sonidos cromáticos, dispuestos primero en unidades, desde la flauta hasta la percusión, y en acordes, en las cuerdas.

Moderato ca. ♩=50

flauto I-II
flauto III-IV
oboe I-II
clarinetto I-II
fagotto I-II
corni I-II
trombe I-II
tromboni I-II
tromba
tratt.

Moderato ca. ♩=50

violino I
violino II
viola
violoncello
contrabbasso

Seguidamente, y desde el compás 5, se disponen estos 12 sonidos en la orquesta, enunciados desde el vibráfono, que, como puede comprobarse en el ejemplo, cada vez suprime una pausa de semicorchea.



A partir del compás siguiente, es decir, el 11, el mismo acorde de 12 sonidos propone un juego de timbres a través de una instrumentación diferente: la trompeta marca el modo pentatónico, al mismo tiempo que la cuerda suprime estos sonidos hasta quedar en el compás siguiente, tan sólo el acorde diatónico. A partir de aquí, se percibe un breve juego entre la madera y la cuerda, cuyo efecto sonoro más característico es su contrastado cambio de color.

10

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cu.

Tbn.

B.

10

V. I.

V. II.

Vc.

Vcl.

Cb.

La introducción conduce el juego constructivo en esta línea, como podemos ver de forma esquemática, desde el compás 20, donde el vibráfono, al contrario del ejemplo segundo, introduce progresivamente el *cluster* diatónico, que luego, mediante breves diseños, pasa definitivamente al sistema pentatónico en el compás siguiente.

Como podemos ver por el decurso de la introducción, Guinjoan se ha planteado en este *Divertimento* la obtención de un buen rendimiento instrumental y tímbrico en una orquesta sinfónica clásica.

Casi inmediatamente llega la exposición, *Giocoso*, que, como hemos dicho, comienza en el compás 26, en 2/4. Desde los primeros momentos, sobresalen dos elementos

40

The image shows a page of a musical score for measures 40 through 44. The score is arranged in five staves: V. I. (Violin I), V. II. (Violin II), Va. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabajo). The Vc. part is particularly active, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with markings for 'div.' (divisi) and 'pizz.' (pizzicato). The Va. part has a melodic line with 'dolce e espress.' and 'p' markings. The V. II. part has a melodic line with 'sest. legno' and 'p' markings. The V. I. part is mostly silent, with a 'p' marking at the end. The Cb. part is mostly silent.

Guinjoan construye los elementos rítmicos básicos de *Pantonal* a través de distintas formulaciones en matrices, como ya es habitual en la última etapa del compositor catalán. Ofrecemos a continuación algunos ejemplos destacados del entramado rítmico y motivico, realizado a partir de estas series de matrices en lo que constituye el trabajo compositivo de Guinjoan, y la posterior localización de dichos elementos en la partitura.

MATRIZ I, DEL ELEMENTO RÍTMICO

A handwritten musical score for strings, consisting of ten staves. The staves are labeled on the left with matrix identifiers: A5, A2, A3, A4, A2, A3, A4, A1, A3, and A4. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The word "ANEXO" is written in the top right corner. The score is written in a cursive, handwritten style.

Así, la matriz A1, se encuentra plasmada en la partitura a partir del compás 38 en los violoncellos.

A printed musical score for strings, showing a section of the score. The score is written in a standard, printed style. It features five staves: two for violins (I and II), two for violas (I and II), and one for cellos. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The word "ANEXO" is written in the top right corner. The score is written in a standard, printed style.

La matriz A2 se localiza en la construcción de, entre otros instrumentos, la trompa y el contrabajo, desde el compás 51.

The image shows a page of a musical score, measures 51 through 55. The instruments listed on the left are Clarinet (Cl.), Trumpet (Tbn.), Trombone (Tbn.), Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score includes various musical notations such as dynamics (pp, p, f), articulation (accents, slurs), and performance instructions (pizz, marcato). A box containing the number '55' is visible in the middle of the page, indicating the measure number. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

La inversión de A1, en transposición a Re b, se expande a sí mismo en la serie de secuencias rítmicas que ocupan fagot, clarinete, percusión, violas, violoncellos y contrabajos, desde el compás 64.

This image shows a page of a musical score, likely for a symphony orchestra, covering measures 64 through 68. The score is written in 3/4 time and features a variety of instruments:

- Flute (Fl.):** Measures 64-65 are rests. In measure 66, it plays a melodic line starting on a whole note G4, moving to F4, E4, and D4 in measure 67, then to C4 in measure 68. Dynamics include *p* and *pp*.
- Clarinet (Clar.):** Measures 64-65 are rests. In measure 68, it plays a whole note G4. Dynamics include *p*.
- Trumpet (Tub.):** Measures 64-68 are rests.
- Bassoon (Ba.):** Measures 64-65 are rests. In measure 66, it plays a melodic line starting on a whole note G2, moving to F2, E2, and D2 in measure 67, then to C2 in measure 68. Dynamics include *p*. A box containing the number "65" is located below the staff.
- Violin I (V. I.):** Measures 64-65 are rests. In measure 66, it plays a melodic line starting on a whole note G4, moving to F4, E4, and D4 in measure 67, then to C4 in measure 68. Dynamics include *pp* and *p*.
- Violin II (V. II.):** Measures 64-65 are rests. In measure 66, it plays a melodic line starting on a whole note G4, moving to F4, E4, and D4 in measure 67, then to C4 in measure 68. Dynamics include *pp* and *p*.
- Viola (Va.):** Measures 64-65 are rests. In measure 66, it plays a melodic line starting on a whole note G3, moving to F3, E3, and D3 in measure 67, then to C3 in measure 68. Dynamics include *pp* and *p*.
- Violoncello (Vc.):** Measures 64-65 are rests. In measure 66, it plays a melodic line starting on a whole note G2, moving to F2, E2, and D2 in measure 67, then to C2 in measure 68. Dynamics include *pp* and *p*.
- Double Bass (Cb.):** Measures 64-65 are rests. In measure 66, it plays a melodic line starting on a whole note G1, moving to F1, E1, and D1 in measure 67, then to C1 in measure 68. Dynamics include *pp* and *p*.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (*pp*, *p*) to guide the performance.

La siguiente matriz, A3, se despliega en una secuencia que podemos localizar desde el compás 77 en fagots, segunda trompa, violoncellos y contrabajos.

The image shows a page of a musical score, measures 77 through 80. The score is arranged in systems for different instruments:

- Cl (Clarinets):** Two staves. Measure 77 starts with *mf*. Measure 79 has a *rit.* marking and *mp* dynamic.
- Fg (Fagots):** Two staves. Measure 77 starts with *mp*.
- Cor (Cor Anglais):** Two staves. Measure 77 starts with *mf*. Measure 79 has *div.* and *mp* markings.
- Trh (Trompas):** Two staves. Measure 77 starts with *mf*.
- Ba (Bajo):** One staff, mostly silent.
- V. I (Violines I):** One staff. Measure 77 has *div. arco* and *mf*. Measure 79 has *scel* and *mp*.
- V. II (Violines II):** One staff. Measure 77 starts with *mf*.
- Va (Violas):** One staff. Measure 77 has *div. arco* and *mf*. Measure 79 has *arco* and *mp*.
- Vc (Violoncellos):** One staff. Measure 77 has *mp*. Measure 79 has *rit. al pont.* and *mp*.
- Cb (Contrabajos):** One staff. Measure 77 has *mp*.

Measure 80 is marked with a box containing the number 80. The score includes various musical notations such as dynamics (*mf*, *mp*), articulation (*div.*, *arco*), and performance instructions (*rit.*, *scel*, *rit. al pont.*).

La inversión de A2, también en transposición de Reb, se localiza a partir del compás 167, ya en la segunda parte de *Pantonal*, como puede verse en el ejemplo.

The image displays a page of a musical score for the piece 'Pantonal'. The score is arranged in a system with multiple staves. From top to bottom, the staves are labeled: Fl (Flute), Clarinet (Clarinet), Trumpet (Tbn), Trombone (Tbn), Xilofono (Xylophone), Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (Va.), Violonchelo (Vcl.), and Contrabajo (Cb.). The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mp' (mezzo-piano) and 'pizz.' (pizzicato). A specific measure, measure 170, is highlighted with a box and a bracket, indicating the localization of the inversion of A2. The tempo marking 'Semplice ca. = 72' is visible at the beginning of the system. Other markings include 'arco post.', 'poco accel.', and 'pizz.'. The score is written in a clear, professional style with standard musical notation.

Muchos otros son los ejemplos de localización secuencial, que a continuación sólo enumeramos, para no hacer excesivamente prolijo el comentario. Transposición de A1 a La menor (tema del *Calmo*), a partir del compás 140;

transposición de la misma matriz, ahora a Re mayor, desde el 173; transposición de A2 a mi menor, desde el compás 185, y transposición de la inversión de A1 a *fa*, a partir del compás 198.

Una vez que ha sido definido el elemento rítmico a través de las secuencias planteadas en cada matriz, queda por definir la naturaleza constructiva del elemento melódico, que se presenta como un amplio tema claramente melódico, de raíz modal que afirma su autonomía a partir del primer *solo* del fagot, y a partir de este núcleo, se expande a otros instrumentos.

A continuación, y siguiendo el mismo esquema anterior, presentamos la serie de matrices a partir de las cuales Guinjoan construye este motivo, caracterizado por su transformación melódica a través de la ampliación interválica, siempre sobre el sonido base de *sol*.

MATRIZ II BASE PARA LA CONSTRUCCION DEL ELEMENTO MELODICO

The image shows a handwritten musical score titled "Modo de Sol". It consists of ten staves of music, each containing a different melodic line. The notation is in treble clef and appears to be in a modal or early tonal style. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The subsequent staves show various melodic fragments, some with accidentals (sharps and flats) and some with dynamic markings like "f" (forte). The notation is somewhat sketchy, with some notes and accidentals appearing to be added or corrected during the writing process. The overall structure suggests a series of related melodic ideas or transformations based on a common mode or intervallic structure.

Se localiza el tema melódico a partir del compás 52, (si bien como vimos con anterioridad, éste se presenta 14 compases antes) en el fagot, en una exposición del tema, extraído de la primera serie de esta matriz, excepto el sonido final *mi*.



Las tres siguientes afirmaciones del tema, se presentan sensiblemente modificadas, sobre todo por el mencionado empleo de la ampliación interválica, tal y como puede percibirse en los primeros sonidos de cada entrada temática.

Así,

a) Entrada del corno inglés, en el compás 65, con un motivo vinculado a la serie 2 de la matriz melódica, y del violín II, desde el 67.

The image shows a page of a musical score with ten staves. From top to bottom, the staves are labeled: Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fg. (Flute), Cor. (Cor Anglais), Tib. (Tibet), Sax. (Saxophone), V. I (Violin I), and V. II (Violin II). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano) and *pp* (pianissimo). A tempo marking "(Con leg.) rianto" is present above the Oboe staff. A rehearsal mark "65" is located in a box on the Saxophone staff. The V. II staff has markings "soli" and "pizz" above it.

b) Entrada de la viola, con un motivo temático que parte de la serie 3 de la matriz anterior a partir del compás 80, y entrada también del clarinete, con el mismo motivo inicial, desde el compás 78.

The image shows a musical score for a brass and woodwind section, spanning measures 78 to 80. The score is arranged in three systems. The first system includes Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), and Trombone (Tbn). The second system includes Cor Anglais (Cor), Trumpet (Tpt), and Trombone (Tbn). The third system includes Violin I (V. I), Violin II (V. II), and Viola (Va). The music is in 3/4 time and features a variety of dynamics and articulations. Key markings include *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), *rit* (ritardando), *div. arco* (divisi arco), *con* (con sordina), and *con sord.* (con sordina). A box containing the number '80' is placed above the Violin I staff in measure 80. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

c) Entrada de las trompas, vinculada con la serie 8 de la matriz melódica; compás 91,

Musical score for Car and Tenor instruments, measures 88-91. The Car part is in the upper staff and the Tenor part is in the lower staff. Both parts feature a melodic line with a 'cresc.' marking and a dynamic of 'mf'.

Lo que podríamos llamar segundo período, o *período complementario*, equivalente a una especie de respuesta del tema melódico, sólo se presenta una vez y de forma autónoma. Los primeros 5 compases de éste, se obtienen de la matriz base del elemento melódico, más concretamente, de su serie 1, aparte la modificación interválica de la primera célula, ahora formada por tono + semitono, y que, por otra parte, se afirmará más ampliamente en el desarrollo.

Compás 107, violines.

Musical score for Violins I and II and Viola, measures 105-108. The Violins I and II parts are in the upper staves and the Viola part is in the lower staff. The score includes markings for 'pizz.', 'arco', and 'f sempre'.

Esta primera sección finaliza con una nueva exposición del motivo principal, modificada por su trama armónica, donde aparece en la trompeta la serie 1 de la matriz melódica a partir del compás 121. Esta exposición sensiblemente modificada adquiere gradualmente un sentido melódico más rico y complejo.



Cabe señalar también que el anexo presentado en la matriz de carácter rítmico, en su serie A1, constituido por la sucesión interválica de los sonidos *fa - do - re - fa - do - fa -*, actúa a lo largo de la obra como enlace de distintas secuencias con varias transposiciones, como puede comprobarse a continuación.

a) compás 50 en los violines, en cita exacta, y de forma condensada en el resto.



b) compases 132 al 135 de forma secuenciada en cuerdas, en transposición a *la*.



Musical score for strings (Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses) covering measures 132 to 135. The score is in 3/4 time and features a sequence of chords and melodic lines. A box labeled '135' is present in the upper right corner of the score. The strings are in the key of A major.

c) violoncellos y contrabajos en el compás 197, también en transposición.



Musical score for Cello (Vc.) and Double Bass (Cb.) in measure 197. The score is in 3/4 time and features a sequence of chords and melodic lines. The Cello part is marked with a forte (*f*) dynamic and includes the instruction *tallone*. The Double Bass part is also marked with a forte (*f*) dynamic and includes the instruction *f sempre*.

Guinjoan utiliza una última combinación de materiales, en lo que ha dado en denominar matriz III, y que presentamos a continuación con sus consiguientes transposiciones.

INSERTAR IMAGEN

Así, podemos ver cómo existe otro elemento rítmico también de carácter repetitivo que, si bien no tiene ninguna consecuencia temática, en cambio adquiere especial relevancia en el discurso musical. Dicho motivo está construido sobre acordes mayores y menores y aparece por vez primera en el compás 105. Como puede comprobarse, deriva claramente de la matriz III, en su serie 3, modificada levemente de la original, como puede verse, entre otros instrumentos, en el xilófono.

This image shows a musical score for measures 105, 106, and 107. The instruments are arranged as follows:

- C1:** Clarinet in C, two staves.
- Fg:** Bassoon, two staves.
- Cor:** Cor Anglais, two staves.
- Tbn:** Trombone, two staves.
- Ba:** Baritone saxophone, one staff.
- V. I:** Violin I, one staff.

 The score includes dynamic markings such as *f* and *f sempre*. A rehearsal mark '105' is present in the Violin I staff.

También la serie 1 de la mencionada matriz en los compases 120 y 121 en las cuerdas graves.

This image shows a musical score for measures 120 and 121, focusing on the string section. The instruments are:

- V. I:** Violin I
- V. II:** Violin II
- Va:** Viola
- Vc:** Violoncello
- Cb:** Contrabajo

 The score includes dynamic markings such as *p* and *pp*, and performance instructions like *pizz. al pont.*, *arco*, and *arco*. A rehearsal mark '120' is present in the Violin I staff.

De la misma serie es también el motivo que aparece en los compases 202, 204, 206 y 208, esta vez con las trompetas en acordes de sexta y con una disposición rítmica diferente.

205



The image shows a musical score for two parts: Cornets (Cor.) and Trombones (Tbn.). The Cornets part is in the upper staff, and the Trombones part is in the lower staff. Both parts feature a rhythmic motif consisting of eighth notes and quarter notes, with some measures containing rests. The notation includes dynamic markings such as *ff* and *f*, and articulation marks like slurs and accents.

Este motivo es uno de los que funcionalmente, otorga coherencia constructiva y continuidad a lo largo de *Pantonal*, como puede comprobarse referencialmente, ya que lo encontramos casi finalizando la obra, como por ejemplo en las violoncellos y contrabajos, desde el compás 26, o como *ostinato* en los siguientes compases, con la exposición de la serie 3, acompañado en las violas por la serie 3 de la matriz melódica levemente modificada, como vemos en el ejemplo, correspondiente a los compases 269 al 271.



The image shows a musical score for five parts: Violin I (V. I), Violin II (V. II), Viola (Va.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score is marked with a box containing the number 270. The parts feature a rhythmic motif with eighth and quarter notes. The notation includes dynamic markings such as *ff* and *f*, and articulation marks like slurs and accents. The score is written in a complex, multi-measure format.

Calmo

Como puede comprobarse, el material expuesto define no sólo la primera sección, sino que prácticamente presenta el lenguaje que integra toda la obra. Así, la morfología y el contenido musical de la segunda sección pueden resumirse según la serie A1 de la matriz rítmica, en la transposición de la menor, como indicamos más arriba, y en un esquema de máxima simplificación, desde el compás 140, ejemplo ya visto en este análisis.

Esta segunda sección contrasta con el dinamismo de la primera, desarrollándose a través de un clima tranquilo y un ambiente evocador, originado por la persistente repetición de las expuestas células plasmadas en una melodía de timbres, - tan del gusto guinjoaniano-, a las secuencias de trinos ambientales de la cuerda, y sobre todo, a la intervención de la percusión (tam - tam, gong y plato con arco).

A partir del mismo comienzo, con la exposición del motivo ya visto en el clarinete,



y del segundo en la trompeta con sordina *cup*, dos compases más adelante, que no es sino su retrogradación exacta,



se producen 12 repeticiones del material. Desde un punto de vista instrumental, mientras la mencionada célula *si - mi - do* se mantiene estática, la primera juega con varios instrumentos, y además, adquiere un cierto desarrollo melódico debido a su combinatoria interna.

Ofrecemos de forma esquemática un ejemplo constructivo del *Calmo*, con la combinación B1, en transposición a la menor, y sus dos combinaciones complementarias, B2 y B3 de la matriz I y luego, su resultado en un esquema melódico, iniciado con la primera célula de la cuarta repetición, que, como puede verse, es doble.

a)



ESQUEMA MELODICO DE SU PLASMACION EN EL CALMO



Todo el discurso musical va acompañado de un motivo contrapuntístico, extraído de la referida matriz I; así, en el compás 166, el anexo de la misma (que como ya vimos, se localiza al finalizar su primera serie A1) conduce al fragmento de enlace a la tercera sección, que se inicia en el compás 173.

Giocoso

Desde sus primeros compases se presenta un motivo claramente raveliano, en sonidos armónicos naturales y un diseños flexible, como veremos en el ejemplo. Estos son los únicos elementos nuevos que aparecen en la tercera sección;

todos los demás han sido expuestos y desarrollados en las secciones anteriores. Sin embargo, se dan varios detalles dignos de ser comentados ya desde el compás 175, donde se presentan, envueltas en los citados arabescos, y apoyadas por los acordes del glockenspiel y el elemento flexible, las células iniciales del tema melódico principal en las maderas en varias transposiciones, y cuyo dinamismo rítmico adquiere un evidente colorido orquestal.

The image displays a page of a musical score for orchestra, starting at measure 171 and ending at measure 175. The tempo is marked "Giocoso" with a metronome marking of 76-84. The score includes parts for Flute (Fl.), Piccolo (Piccolo), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Cu.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tb.), Glockenspiel (Glockenspiel), Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score shows various musical notations including dynamics (mf, p, pp), articulation (acc, stacc), and phrasing (fles). A box highlights measure 175.

En medio de esta luminosidad, encontramos también otros diseños derivados del segundo período del tema en la flauta, desde el compás 185, y en los violoncellos y contrabajos, a partir del 230. Por otra parte, y desde el compás 194, el clarinete y la segunda trompeta presentan una variante caracterizada por rápidos diseños que adquieren gran importancia en el desarrollo, vinculado por procedimiento al mundo del *free jazz*, y que contrasta con el elemento flexible, en una amalgama procedimental muy interesante.

The image shows a page of a musical score for a jazz ensemble, starting at measure 195. The score is arranged in a system with six staves. The instruments are labeled on the left: Cl (Clarinet), Vcl (Violoncello), Cb (Contrabajo), Cor (Coro), Tpb (Trompeta), and Bat (Batería). The Clarinet and Trompeta parts feature rapid, intricate melodic lines, while the Violoncello and Contrabajo parts have more rhythmic, repetitive patterns. The score is marked with 'mf' and 'ff' dynamics. The page number '195' is visible at the bottom center.

Interesante también en cuanto a construcción nos parece el característico *ostinato* rítmico de los compases 216 y 217 en maderas y cuerdas, que pertenecen a las series 7, 9 y 6 de la matriz III seguidos de los diseños del tema melódico, presentado en los tres siguientes compases a partir del violoncello, que resultan de las series 1, 2, 3 y 8 de la matriz melódica. Pero si antes aparecía un fragmento enmarcado en un *free jazz*, a partir del compás 198 la percusión va a tener una clara intervención en esta línea. A pesar de su complejidad, está concebida para un sólo instrumentista. Como puede observarse en el *solo, Agitato*, de los compases 212 al 215, la polirritmia alcanza su máximo relieve.



Cabe señalar también el interés rítmico del manejo del *flz* en la madera en clara conexión al *trino* de la pandereta, en el *Poco Tranquillo* del compás 242. En lo que supone la búsqueda de la explotación conjunta de ritmo y timbre, en motivos procedentes de la matriz III, serie 5 en el primer clarinete y en el segundo, de la serie 10, levemente modificadas.

240

Poco tranquillo dolce

fl. *fp sub* *f* *pp dolce* *pp dolce*

ob. *fp sub* *f* *pp dolce*

cl. *fp sub* *f* *pp dolce* *pp dolce*

fb. *f* *f* *pp dolce*

Cor.

Tpt.

Hr. *Tpt. H. D.* *p*

Finalmente, puede observarse desde el compás 261, una última aparición del tema principal en la trompeta, fragmentado en bloques armónicos, y en una transposición al segundo grado, que se desenvuelve en medio de una creciente densidad, hasta alcanzar su punto climático en la *secuencia flexible A*, donde tiene lugar un proceso acústico global. Esta tiene lugar entre los compases 271 y 272, y como podemos ver en el ejemplo, comporta hasta el espacio IV (nos referimos a las divisiones internas que hay en cada compás) los 12 sonidos, en el V, la combinación de la menor melódica, en el VI, la menor armónica, en la VII, entramos en un diatonismo y en el VIII es pentatónico. A partir del X, podemos considerar lo politonalidad (tomamos como referente si menor, do mayor, sol mayor y la mayor); por último, en el XII, el vibráfono y el glockenspiel reafirman la tonalidad de la mayor, apoyada por la sensible *sol#* en los primeros violines. En esta ambientación, se presenta el final de *Pantonal*.

The image displays a page of a musical score, likely for a symphony or concert band, featuring multiple staves. The score is divided into two main sections, both labeled 'A' and marked 'Sotto legno'.

The first section, 'A Sotto legno', is marked 'Sotto legno' and includes sub-sections 1, 2, 3, 4, and 5. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The dynamics are marked 'ff' (fortissimo) and 'mf' (mezzo-forte). The woodwinds (flutes, oboes, and bassoons) play a melodic line, while the strings provide a rhythmic accompaniment.

The second section, also labeled 'A Sotto legno', is marked 'Sotto legno' and includes sub-sections 1, 2, 3, 4, and 5. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The dynamics are marked 'ff' (fortissimo) and 'mf' (mezzo-forte). The woodwinds (flutes, oboes, and bassoons) play a melodic line, while the strings provide a rhythmic accompaniment.

The score is written for a full orchestra, including strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Oboes, Bassoons), and Percussion. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

This page of a musical score contains measures V through XII. The instruments are arranged as follows from top to bottom: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Cm.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Saxophone (Sax.), Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.).

Measures V through IX feature a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon parts are marked *ff sempre*. The Horn and Trumpet parts are marked *ff*. The Saxophone part includes a section labeled "Vibrato" starting in measure VII. The Violin I and II parts are marked *inc.* and *ppz.*. The Viola part is marked *inc.* and *ppz.*. The Violoncello and Contrabasso parts are marked *ff*.

Measures X through XII show a change in dynamics and texture. The Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon parts are marked *dim.* and *p*. The Horn and Trumpet parts are marked *ff*. The Saxophone part is marked *ff*. The Violin I and II parts are marked *ppz.* and *p*. The Viola part is marked *ppz.* and *p*. The Violoncello and Contrabasso parts are marked *ff*.

Measure X includes the instruction "Muta in Piccolo" for the Flute. Measure XI includes the instruction "Gluckstadt" for the Saxophone. Measure XII includes the instruction "a. v. arco" for the Violin I and II parts.

Finalmente, señalamos que, mediante una clara disminución progresiva de dinámicas y densidad sonora, esta secuencia conduce a la *Coda, tranquilo*, que deviene en el compás 272. En ella, y a través de un clima sereno y de una sonoridad transparente, se oyen por última vez los motivos principales, los cuales, a lo largo de la partitura siempre están indicados con un signo de encuadre.

Como nota final, añadimos que en este *Divertimento* el compositor quiso construir todo un entramado orquestal partiendo de los elementos más simples y sin perder de vista que la plantilla instrumental que tenía para lograrlo era la orquesta clásica.

CINCO ESTUDIOS PARA DOS PIANOS Y PERCUSIÓN

La obra, concebida para dos pianos y dos percussionistas, fue compuesta en Barcelona en 1968, siendo estrenada en ese mismo año por la agrupación *Diabolus in musica* en el *Palau de la Música* de Barcelona.

La partitura fue grabada por Radio Nacional de España, -Catalunya Ràdio- y ha sido publicada en LP y en CD por el sello Thorofon; Los *Cinco estudios para dos pianos y percusión* han sido editados por la editorial madrileña Alpuerto.

1. Comentario analítico

1.1. Visión global de los cinco estudios

Hasta el momento de su realización, los *cinco estudios para dos pianos y percusión* constituyeron en palabras del propio compositor su obra más importante, al encontrarse ya perfectamente definidos y perfilados los elementos que han resultado ser no sólo característicos, sino vitales dentro de la estética guinjoaniana, como son la explotación del ritmo y el timbre.

Todos los estudios, especialmente el primero, podrían tener un desarrollo mucho mayor, ya que sus elementos constitutivos no están explotados en todas sus vertientes, sino que, una vez definido el lenguaje de cada estudio, el objeto del mismo se da por finalizado; Guinjoan prefirió un planteamiento de *formulación* y no de *desarrollo* de estos elementos.

El procedimiento que siguió el músico estuvo supeditado a la intención de crear una música flexible, desarrollada dentro de un marco generador de dinamismo sonoro, en el cual jugaba un papel fundamental la elección instrumental.

Según el propio compositor, esta partitura tiene especial significación dentro de su producción para pequeño conjunto de cámara, ya que se trata de una obra que, rebasando el serialismo estricto de anteriores composiciones, se adentra hacia un lenguaje mucho más libre para describir una serie de estados emocionales que sugieren y establecen el clima y la morfología de cada fragmento.

Los estudios números 1, 2, 4 y 5, no llevan título; el tercero, tan sólo hace alusión a la trama técnico-instrumental y a su material sonoro, ya que Guinjoan lo llama *estudio de formantes*.

Así, en el primero, destaca como elemento básico un juego de contrastes formados por diversas secuencias eminentemente flexibles, cuyos *ostinati* definen el final de cada una de ellas. El segundo hace alusión al timbre y establece un cierto clima exótico que al final del último estudio se convierte en un *collage* imaginario de ritmo afro-cubano. La primera parte del tercer estudio es flexible y utiliza cinco "formantes" para cada instrumentista; pretende crear una determinada impresión sonora cuya creciente densidad destruye la noción de polifonía para convertirse en un efecto acústico global que enlaza con la segunda parte; ésta crece en tensión a consecuencia del ritmo y de un virtuosismo instrumental que adquiere toda su amplitud y desarrollo en el cuarto estudio, fragmento estructurado sobre una compleja combinación de duraciones distintas que tratan las posibilidades de las dinámicas de intensidades aplicadas a un clima netamente ambiental.

Por último, el quinto estudio está pensado exclusivamente para poner en valor al factor rítmico que se presenta como una sucesión de breves secuencias netamente diferenciadas.

En cuanto a la génesis de la partitura, creemos interesante resaltar el hecho de que el compositor realizó ese mismo año un primer acercamiento estético y procedimental en la obra para piano *Células n° 3*, obra

considerada en cierto modo por Guinjoan como un cierto "ensayo" que culminaría con los cinco estudios.

ESTUDIO I

Esta pieza, constituye un ejemplo claro de lo que acabamos de decir, ya que una vez expuesto el material, acaba el estudio sin dar lugar a su desarrollo. Para la ejecución de esta obra no existen indicaciones rítmicas exactas, sino sólo referenciales y aproximativas, obtenidas a partir de las indicaciones de tiempo, hecho que debe ser tenido en cuenta por los intérpretes.

Así, la intención más característica que emana del estudio es la de poner de relieve contrastes rítmicos y sobre todo, de dinámica, ya que está constituido por cinco secuencias que se renuevan constantemente, separadas entre sí por un *ostinato*, elemento que por su carácter, consideramos *ostinato conclusivo*.

Estos dos elementos, las secuencias y los *ostinati*, son no sólo estructurantes, sino sobre todo, articuladores del estudio, al disponer a través de su alternancia, de toda la exposición de los materiales.

I. Especulaciones numéricas

Por otra parte, hay que constatar que cinco son las secuencias contenidas dentro de esta pieza; los estudios también son cinco. En el primer estudio hay cinco secuencias según la propia estructuración que el músico confirió a este estudio, lo que nos da lugar a especular acerca del carácter de *estudio dentro del estudio*, o de un modo más general, del estudio que contiene cinco micro-estudios, como si el estudio resultante final, eidético, y por

ello no escrito, se formara con la suma de las cinco partituras.

II. Perfil instrumental

Cada instrumento desempeña un papel definidor dentro del conjunto, papel que viene marcado tanto por la escritura, como por la tímbrica y el ritmo resultante.

Así, el primer piano se presenta de un modo esquemático, lleno de contrastes en su escritura, que pasa sin solución de continuidad de un largo y único sonido, a una serie de cinco tresillos, que acaban todos en silencio de corchea y están formados por una única altura,-un único acorde de séptima-, etc. La altura viene acompañada de una gran variedad de recursos sonoros, como armónicos, sonidos en las cuerdas, pedales y ligaduras, que, desde estos momentos, viene siendo una constante en el modo de componer del músico catalán.

El segundo piano se aleja del planteamiento rítmico del primero, y para él, Guinjoan esquematiza al máximo su sonoridad, con una breve exposición de acordes que jalonan todo el estudio.

Por último, la percusión, unida a los pianos, contribuye a crear esta sensación expositiva, no resuelta, al no desarrollar ni repetir su escritura.

ESTUDIO II

En contraste con el anterior, este estudio es netamente tímbrico.

En este caso, la pieza no está articulada en torno a cinco secuencias sino en cuatro más una *Coda*, separadas entre sí por un elemento conclusivo, como ocurría en el estudio anterior.

Todo el estudio está férreamente estructurado, siendo el esquema de la manera que sigue.

Secuencia 1, hasta el compás 3 (tres cc.)
 1 compás de *elemento conclusivo*.
 Secuencia 2, hasta el compás 7 (tres cc.)
 1 compás de *elemento conclusivo*.
 Secuencia 3, hasta el compás 11 (tres cc.)
 1 compás de *elemento conclusivo*.
 Secuencia 4, hasta el compás 15 (tres cc.)
 1 compás de *elemento conclusivo*.
Coda, desde el compás 17 al 26.

I. Alternancia dialéctica

Si planteamos el análisis formal desde el punto de vista dialéctico, podemos observar que otros parámetros caracterizadores del estudio surgen también desde el punto de vista dicotómico; un ejemplo de ello, es la alternancia rítmica, que caracteriza con sus valores bien a la secuencia (siempre en 4/4), bien al elemento conclusivo, cuyo denominador siempre es de corchea. Vamos a ver un ejemplo de ello en el sistema 2, en el que podemos observar el fin de la secuencia segunda en 4/4 el *elemento conclusivo*, en 5/8 y el inicio de la tercera secuencia, de nuevo en 4/4.



Un paso más allá en la construcción del estudio lo constituye la progresiva aumentación de valor del *elemento conclusivo*. Así, el primero está escrito en 4/8 (compás 4); el segundo, en 5/8 (compás 8 en el ejemplo anterior); el tercero, en 6/8 (compás 12); y por último, el cuarto, siguiendo este mismo criterio constructivo, en 7/8 (compás 16).

Desde el punto de vista de la sonoridad, la diferenciación en secuencias y *elemento conclusivo* tiene también su equivalente sonoro, ya que los compases que integran la secuencia pueden ser considerados como una pregunta, mientras que el *elemento conclusivo* puede ser considerado la respuesta de la secuencia, hecha con el mismo material pero empleado de modo conclusivo.

Estos *elementos conclusivos* se inscriben dentro de una estética *preciosista* que impregna la escritura de las secuencias; además, tienen un carácter más melódico, deteniéndose los sonidos en la contemplación de su propia exposición, dada su extremada esquematización sonora. El efecto resultante de todo lo dicho hasta ahora es netamente tímbrico.

ESTUDIO III

Este estudio está concebido siguiendo la escritura de *formantes*, escritura que mantuvo el compositor en otras composiciones, como por ejemplo en *Dígraf*, para piano, obra de 1976, o en *Puzzle*, de 1979, partitura en la que el *mobile*, es decir, su primera parte, está escrita en formantes, y que analizamos también en este trabajo. Este estudio constituye pues, el primer acercamiento de Guinjoan a la escritura combinatoria en *formantes*.

La concepción de este estudio viene directamente marcada por el influjo stockhausenano en el uso de la flexibilidad sonora, tan en boga en los años de experimentación europea. Los formantes vienen a significar en esta obra una nueva fórmula de articulación

de la partitura cercana a la improvisación, y, en definitiva, a la composición abierta al intérprete ⁶⁹.

El propio Guinjoan ha dividido este estudio en una forma ternaria, aunque no en el sentido ortodoxo, en el que la tercera parte deviene en resolución de la primera parte, sino en tres fragmentos de estructura y forma bien diferentes: una parte, A, destinada a la escritura flexible de *formantes*; una parte, B central y por último, una C final, como puede verse en el ejemplo siguiente, correspondiente a las páginas 5 y 6 de la partitura editada.

⁶⁹ Para una definición exacta del término formante, véase el análisis de *Puzzle*.

Pomoziti

III

senza conplate

Dura volte il peso tremare di accenti, forte, mezzo, 80 accenti.

Indicazioni: Qui l'inciso per spiegare l'inciso di pratica e per essere gli altri incisi sopra le note stesse. L'inciso di Piano I non essere soltanto che per l'ultima incisa, e anche da parte d'inciso per incisa con l'inciso sopra B.

Piano I

1 2 3 4 5 6

Piano II

1 2 3 4 5

Violino

1 2 3 4 5

Sección A ó escritura de formantes

El material de todos los *formantes* se obtiene a partir de series cromáticas de alturas creadas a tal efecto por el compositor, como por ejemplo en el formante 1 o el 4 del piano I.

Como podemos comprobar en el ejemplo anterior, 5 son los *formantes* de este estudio central, como cinco son los estudios, y cinco las secuencias que contenía el primer estudio.

Pues bien, estos *formantes* pueden ser interpretados en el orden y como cada intérprete considere más conveniente; todos ellos se encontrarán en un punto de unión establecido por el compositor, y es éste el formante 6 del piano I, que reúne de un modo condensado los doce sonidos integradores de una serie, con lo que concluye así esta parte.

Otro aspecto a destacar es la serie "ideal, o hipotética" que se forma con los primeros sonidos de cada uno de los *formantes* del piano I, serie que casi resulta ser la básica constituida por la serie cromática; pues bien, esto resulta así si yuxtaponemos los dos primeros sonidos del formante 1, los cuatro siguientes del 2, los dos primeros del 3, etc., como puede observarse en el ejemplo anterior.

Sección B

Interpretada *ad libitum*, esta breve parte central ocupa dos sistemas, y básicamente podemos decir que se encuentra formada por las mismas series, planteadas de otro modo; la percusión segunda es la encargada de fijar rítmicamente esta sección, con un *ostinato* formado por la célula de sonido de negra, seguido de un silencio de la misma duración. Todo este pasaje conduce a la consecución del clímax con el que finaliza B, y que se encuentra situado en el último compás del sistema 2 de B.

Este episodio climático tiene una duración de 8 segundos, tiempo que el compositor cree necesario para "resolver" la tensión acumulada en pianos y vibráfono en sobreagudos en *fff*.

Sección C

Por último, C, que ocupa tan sólo un sistema, está concebida como el último estadio que, desde la flexibilidad de A, pasa por B y llega a una escritura mucho más hermética y rígida, tanto en alturas como rítmicamente.

C cuenta con dos partes bien diferenciadas: una, ocupada por 7 compases, y otra, bien diferenciada de la anterior, a modo de conclusión, o elemento resolutivo, con una textura, altura y ritmo contrastante, como podemos ver en el ejemplo. Sin embargo, la naturaleza y el carácter de este elemento es similar a los de los dos estudios anteriores.

La sección B y preferentemente, C, transcurren como una yuxtaposición de bloques sonoros, contruidos no tanto como un entramado polifónico sino que son los propios bloques sonoros los que se convierten en los verdaderos protagonistas de la pieza, no como simples materiales de un proceso acústico global, (aunque sí lo son, en cuanto que portadores de tensión), sino que constituyen y articulan un estudio que podría considerarse "antipolifónico". De C destaca sobremanera su viveza rítmica, con constantes cambios de metro: 1/8, 5/16, 4/16, etc., estando claramente diferenciados estos compases por brevísimos calderones que contribuyen a realzar el lenguaje rítmico de las células.

ESTUDIO IV

Mucho más extenso que los anteriores, en este estudio se explotan al máximo las posibilidades virtuosísticas de

todos los instrumentos, en un contexto de férrea estructuración formal, a lo largo de sus 11 secuencias.

I. Construcción del estudio en secuencias

Creemos que en el estudio se pueden encontrar una serie de secuencias claramente establecidas. Presentamos a continuación el esquema secuencial, como hiciéramos anteriormente, atendiendo a su escritura y a la propia construcción interna del estudio.

Esquema de las secuencias

- Secuencia 1: compases 1 al 12.
- Secuencia 2: compases 13 al 16.
- Secuencia 3: compases 17 al 21.
- Secuencia 4: compases 22 al 24
- Secuencia 5: compases 25 al 28.
- Secuencia 6: compases 29 al 32.
- Secuencia 7: compases 33 al 36.
- Secuencia 8: compases 37 al 40.
- Secuencia 9: compases 41 al 44.
- Secuencia 10: compases 45 al 49.
- Secuencia 11 : compases 50 al 52.

Así, en un primer acercamiento podemos percibir la existencia de una célula motívica de especial relevancia y que en su constitución interna se rige por una progresiva disminución en el parámetro temporal, en ambos pianos, y que comienza siendo de negra, -compás 12- y que poco a poco se va desintegrando, en progresión de fusa en ambos pianos, como puede verse en el ejemplo, correspondiente a

las páginas 8 y 9, fijando la atención en los compases 16, 20, 24, 28, 32 y 36.

The image displays three systems of handwritten musical notation, likely for a piano and voice ensemble. Each system consists of three staves: a vocal line (top), a piano right-hand part (middle), and a piano left-hand part (bottom).
- The first system begins with a circled measure number '15'. It includes dynamic markings such as *f* and *pp*. A circled '2' is written above the vocal line.
- The second system starts with a circled measure number '20'. It features the handwritten annotation '4ª sucesión' in the upper right. A circled '3' is written above the vocal line.
- The third system begins with a circled measure number '25'. It includes the handwritten annotation '5ª sucesión' in the upper right. A circled '4' is written above the vocal line.
- At the bottom of the third system, there are markings for 'Part. II' and 'Canto Libre'.

The image displays three systems of handwritten musical notation for piano. Each system includes staves for the right hand (P. I), left hand (P. II), and percussion (Perc.). The notation is dense, featuring various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *fff*. There are also performance instructions and annotations in Spanish, including "Tercer tiempo", "Segundo tiempo", and "Tercer tiempo". The score is marked with circled numbers 35, 36, and 37, indicating specific measures or sections. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

II. Composición interna de las secuencias

Como hemos dicho, la construcción de la partitura refleja contrastes de toda índole, ya que toda la obra se desarrolla desde el punto de vista de la explotación textural de alturas y timbres.

En este sentido, cabe destacar de la secuencia primera, el gran relieve que alcanzan los dibujos en trino que se espacializan a lo largo de toda la secuencia, bien en el piano II (como puede observarse en el compás 1), o bien

en el I (*vide* compás 2); siguiendo con esta imagen de relieve, hay que mencionar la expansión textural de los *bloques acórdicos* de ambos pianos, al reproducir intervalos que podemos calificar como “duros”, de 2º y 7º, junto al de 3º menor. En los compases 7 y 8 nos encontramos con una explotación de la sonoridad pianística sin alturas, o sonidos determinados, obtenidos al batir las cuerdas del piano con la mano, en el registro central del instrumento. Ello, unido al *glissando* de la percusión, constituye el momento de sonoridad más libre en la secuencia.

Para la secuencia tercera, de la que podemos ver parte en el ejemplo anterior, Guinjoan ha preferido utilizar una escritura de saturación acústica, con notas mantenidas en ambos pianos.

La siguiente secuencia contrasta con la tercera por la regularidad de los diseños en el piano II, en el que se adoptan dibujos isométricos de grupos de semitonos, que alternan con grupos de tresillos en el piano I, tresillos que también repiten siempre su configuración interna, como vimos en el ejemplo. En una tónica similar transcurren las siguientes secuencias, y así destacamos el verdadero protagonismo que adquiere la percusión en la secuencia quinta, que se expande con otro trino (elemento de continuidad sonora entre las secuencias), en esta ocasión en los timpani, aunque creemos necesario señalar que en esta secuencia la percusión se espacializa en tres sistemas, con cuatro instrumentos distintos: timpani, cencerros, tom tom y tambor. Por otra parte, la secuencia sexta remite sensorialmente a un cierto grado de ensoñación en esta "poética" de los contrastes que Guinjoan hizo suya en este estudio.

Reseñables son también los efectos acústicos de la octava secuencia, que comienza con un efecto de dinámica tímbrica en el sobreagudo, con piano y campanas. Este efecto multi-instrumental tiene gran importancia, ya que, posteriormente lo reutilizará en una de sus obras más importantes, como es *Ab Origine*.

Después de un momento climático de gran calado tímbrico, deviene la *Coda* formada por células atemáticas procedentes de la misma ordenación del material anterior, y que, tras su explotación, quedan suspendidas más que resueltas en un final con *clusters* y *glissandi* que conducen al estudio a su fin.

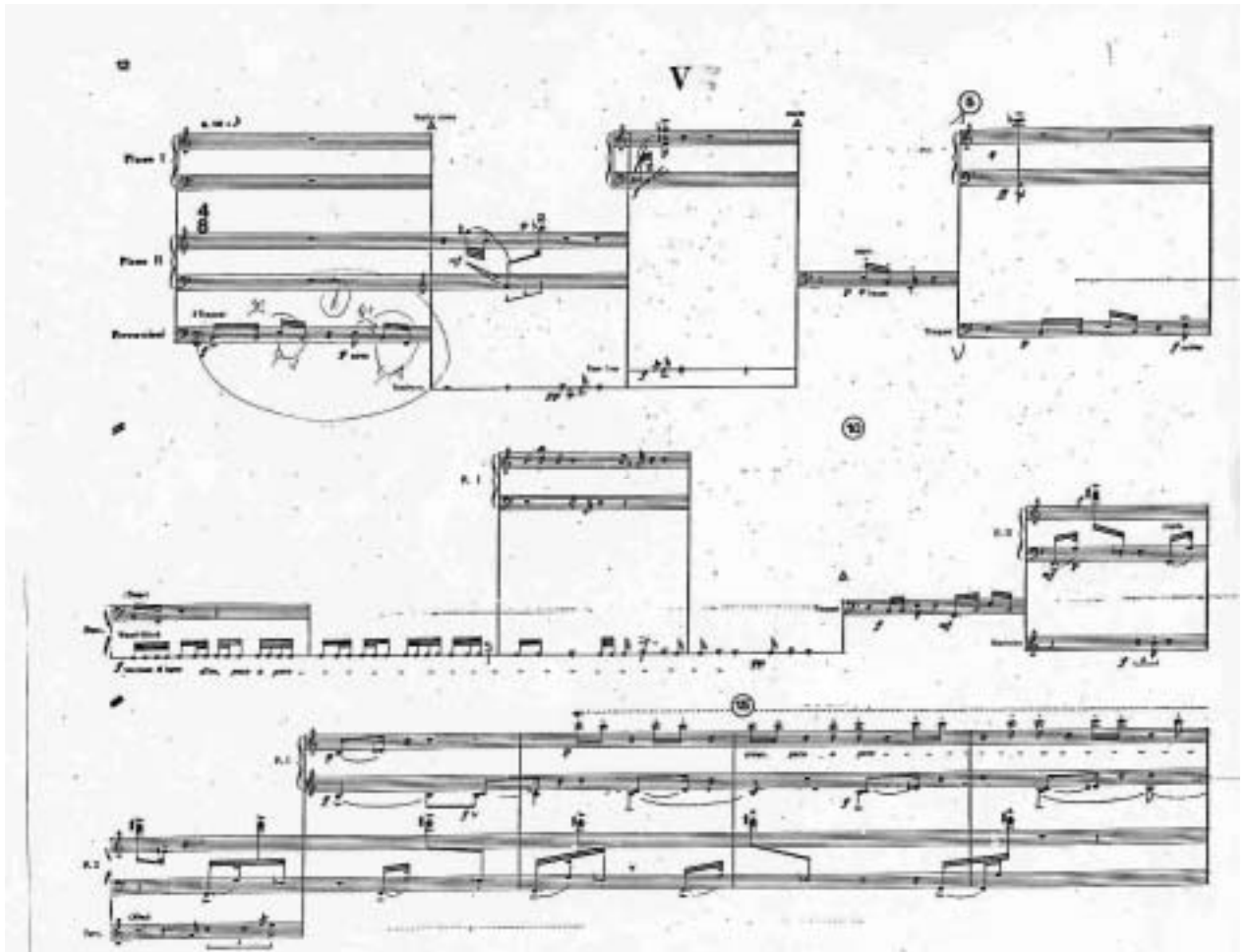
En cuanto al ritmo, éste se mantiene constantemente en 4/4 hasta la secuencia 9, en la que desaparece la figuración canónica; entonces, cambia a 3/4; a 2/4 en la 10 y finalmente, a 4/4 en la 11.

ESTUDIO V

En el último estudio Guinjoan prioriza especialmente el parámetro rítmico a través de sucesivas variaciones.

Como contraste respecto al estudio anterior, cabe destacar el hecho de que en éste, los elementos configuradores están totalmente espacializados y poseen un alto grado de desarrollo rítmico.

Así, destaca un elemento que aparece en la percusión justo en el comienzo del estudio. En este motivo el intervalo de cuarta adquiere un papel de primer orden, tanto las cuartas justas como al final la cuarta aumentada, como podemos ver en la página siguiente.



Este elemento, con alguna modificación, volverá a aparecer en un *ostinato melódico-rítmico*, siempre en la percusión, asentando la continuidad del estudio, como podemos ver en el compás 5, 10 o 22. Así pues, creemos que domina la primera secuencia desde el punto de vista funcional, que se inicia y termina con él; incidiendo en este valor funcional de conexión, este elemento, que como vemos, suena sin acompañamiento en el compás 10, es el que da paso a la primera intervención del piano II, verdadero protagonista de la secuencia.

Los sonidos que integran este elemento (*si*, *mi* y *fa*) podemos decir que van a ser omnipresentes a lo largo de toda la obra, cerrándola como si de un círculo se tratara al presentarse sin acompañamiento al principio y al final del estudio. Prácticamente,

toda la pieza se construye entorno a esta célula melódica, célula que en el entorno tonal contendría por sí sola todas las referencias posibles de una tonalidad no expresada en su extensión; así, *si*, *mi* y *fa* podrían constituirse como tónica, dominante y subdominante.

Este estudio, siguiendo la tónica de los anteriores, también está formado por secuencias, y, como ha venido ocurriendo en la estructuración de aquellos, el número 5 juega un papel fundamental; así, cinco son las secuencias que conforman el quinto estudio.

La primacía de la percusión en este estudio se desenvuelve en un plano multi-instrumental, o de combinación de contrarios, *i.e.*; mientras que los instrumentos de percusión producen elementos de naturaleza temática, el piano, instrumento de naturaleza más melódica, y por ello más dado a desempeñar motivos temáticos, lleva un *ostinato* repetitivo y martilleante a partir del compás 14, que, con una única altura y por la dinámica que lleva asociada, bien parece más propia de un instrumento de percusión. Véase así en el ejemplo los compases 15 y 16. Este estudio finaliza con el diseño conocido, en la percusión, con la que comenzó el estudio, con los sonidos referenciales presentados anteriormente *si* y *fa*.

PUZZLE

Esta obra para pequeño conjunto de cámara fue compuesta por Guinjoan en 1979 en Barcelona, para clarinete, (o flauta contralto), violoncello y piano. Se estrenó en Madrid en el marco de los *Lunes Musicales* de Radio Nacional, el 23 de Abril de ese mismo año. La interpretación corrió a cargo de Juli Panyella, Lluís Claret y Rose Marie Cabestany, en cada uno de los instrumentos anteriormente mencionados, siendo grabado este concierto por Radio Nacional de España. La obra se encuentra en soporte de disco de vinilo (RNE-SRF-LP Columbia) y en Compact Disc (Audio-visuals de Sarrià-FMC). La partitura ha sido editada por Max Eschig.

1. ESTUDIO ANALITICO DE LA PARTITURA

1.1. Análisis del móvil ⁷⁰

Esta parte inicial es sin duda la más característica de la composición, por lo que merece un tratamiento aparte. Guinjoan intenta con este móvil explotar las múltiples posibilidades que ofrece la forma *variación* bajo la tipología de "formantes"⁷¹. El compositor emplea este mismo procedimiento constructivo en otras partituras, como es el caso de *Dígraf*, obra para piano compuesta tres años antes que *Puzzle*, en 1976. La primera vez que lo hace es en 1968, en su *Tercer estudio para dos pianos y percusión*.

⁷⁰ El móvil es la sección inaugural de la partitura, y fue concebida bajo el entorno de música flexible, de un modo particular como veremos.

⁷¹ Como es sabido, y en sentido general, el término *formante* fue definido por Boulez para tratar la forma, ajeno a su primer significado acústico. Sobre los formantes dice el compositor: "(...) los formantes o conjuntos de criterios selectivos, son entonces los únicos susceptibles de generar en una gran estructura los puntos o los campos notables que le permiten a una forma articularse". Boulez, P. *Puntos de referencia*. Ed. Gedisa, Barcelona, 1984, pág.79.

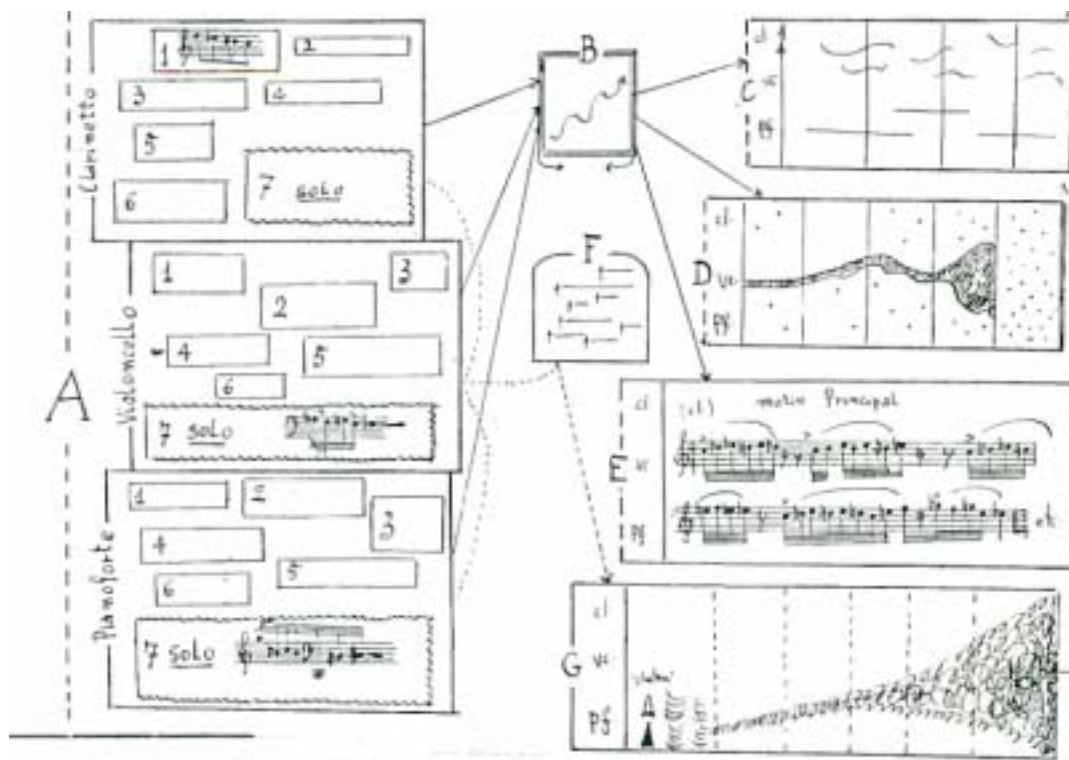
Esta primera sección, que funciona también de forma autónoma, se configura en torno a una doble articulación: un conjunto de formantes o parte móvil, y un conjunto de partes fijas, no-móviles; así, la primera parte comporta una parte flexible⁷², mientras que la segunda no le permite al intérprete autonomía electiva.

1.2. Esquema organizativo

La disposición global del *mobile* ha sido pensada por el compositor, para conferir un papel inicial de juego, sugerentemente activo para los intérpretes, que escogen no sólo la combinatoria de "formantes", sino también en qué parte fija desean desembocar, y cuándo debe llegar el momento de hacerlo. Para el desenvolvimiento de todo ello, Guinjoan ha previsto una duración óptima aproximada que oscila entre los cuatro y los cinco minutos. En dicho espacio de tiempo, los intérpretes han de desarrollar un esquema que el músico catalán ha especificado gráficamente en su libro *Ab origine*⁷³. Dado que éste resulta extremadamente clarificador, hemos optado por reproducirlo aquí como base de nuestras explicaciones.

⁷² El término correcto es flexibilidad y no aleatoriedad, porque todos los parámetros que configuran los formantes han sido escritos por el compositor; es la libertad combinatoria la que le otorga su peculiar carácter de partitura "abierta".

⁷³ Guinjoan, J. *Ab origine*. Ed AMBIT, Serveis Editorials, S. A., Barcelona, 1981, pp. 74-75.



La parte que Guinjoan denomina A es la parte móvil *per se*, y en ella aparecen dispuestos verticalmente los formantes escritos para el clarinete, el cello y el piano respectivamente. Cada una de estas tres micro-secciones contiene seis formantes y un "sóló" instrumental; estos *soli* constituyen los momentos que el compositor considera de mayor estímulo para cada uno de los instrumentistas, y de mayor dinamismo para el oyente, ya que a ellos se llega de un modo anímico particular que inmediatamente especificaremos: los intérpretes comienzan conjuntamente el primer juego de formantes, cambiando siempre a libre albedrío el orden de éstos hasta que uno de los ejecutantes considere conveniente ir a la parte de encuentro B, que constituye la micro-sección de "aviso-puente" para los otros dos instrumentos.

Tras converger en B, conjuntamente se encaminan a cualquiera de las partes fijas, C, D o E. Al finalizar ésta, se

regresa a A para tocar el primero de los *solí*, el del clarinete, por ejemplo. Una vez finalizado éste, y sin solución de continuidad, los intérpretes vuelven a "jugar" con los seis formantes, hasta que uno de ellos decida ir a B, donde se reencontrará con los demás; los tres emprenderán una de las partes fijas C, D o E no interpretadas anteriormente; de esta manera llega el tiempo de ejecutar el segundo *solo*. Se reanuda el juego de formantes, y tras él, el último encuentro en la zona de aviso B; se enlaza con la parte fija que queda sin interpretar y de ella se va al último *solo*, el pianístico. Llega el turno para el último juego de formantes, que desembocan en esta ocasión en F y no en B como había ocurrido hasta ahora, para de este modo emprender la "salida" del móvil, que es G.

El entramado sonoro del *mobile* obedece a un trabajo compositivo que especulativamente corre paralelo al empleado por Guinjoan en la partitura para conjunto instrumental *Barcelona 216*⁷⁴; a partir de varias escalas cromáticas, combinadas en una serie de matrices invertidas, retrogradadas, etc; el compositor escoge una serie de células que, temáticas conexas, funcionan emocionalmente; así Guinjoan mantiene en el mismo grado de exigencia compositiva la coherencia formal a la que se llega por la utilización de células obtenidas de un mismo material, y el resultado sensorial emanado de dicha utilización.

1.3. Los formantes

a) Sus células temáticas

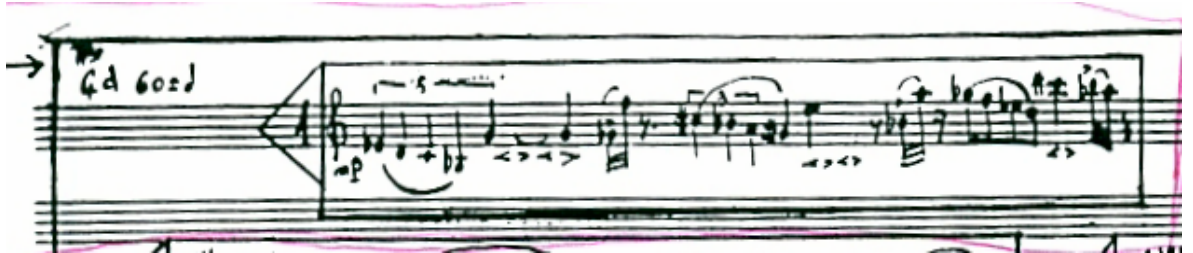
El *mobile* no constituye, temáticamente hablando, un elemento aparte de la obra, ya que contiene en sus

⁷⁴ Guinjoan, J. *Barcelona 216*. Ed. Max Eschig, París, 1995.

formantes las células motivicas que se desarrollarán con posterioridad ya como tema, cohesionando así fuertemente el discurso formal. Estas células de los formantes son de naturaleza atonal y su origen interválico es evidente; aparecerán después a lo largo de *Puzzle*, bien de un modo referencial, bien como cita directa, otorgando unidad y coherencia formal al discurso.

Como ejemplo de ello citamos el constituido por el formante 1º del clarinete, donde aparece una célula temática, cuyo ámbito interválico abarca una cuarta que se desarrolla por grados conjuntos seguido de su transposición. Todo el formante aparecerá en cita exacta en el desarrollo, a partir del compás 171, en el mismo instrumento. Lo mismo ocurrirá a partir del compás 205.

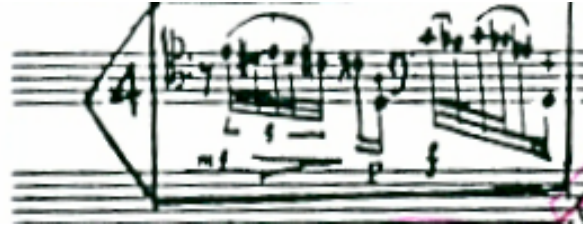
a) formante 1º del clarinete



b) parte del desarrollo, compases 171 al 173.



Por otra parte, las células inscritas en el formante 4º del cello, proceden innegablemente de una interversión del material común.



Asimismo, el formante 5º del violoncello desarrolla una escritura cromática fuertemente vinculada al tema que canta el clarinete en E, lo que puede observarse también en el cuarto formante del piano.

a) formante 5º del violoncello



b) 4º del piano



c) Tema del clarinete en E.



Hemos de destacar por otra parte, siguiendo la similitud en el procedimiento compositivo entre el *mobile* y el desarrollo, el peculiar diseño que forma la sucesión de células en la parte fija del *mobile*, C, en el clarinete; sobre una célula-base de tres sonidos cromáticos, de los cuales se repiten los dos últimos, se añade en cada nueva aparición un elemento más; este mismo procedimiento es empleado en los compases 143 al 146, en el mismo instrumento, como vemos en el ejemplo.

a) Parte fija C del *mobile*.



b) Compases 143 al 146 en el mismo instrumento.(De su disposición interna, hablaremos más adelante).



b) La escritura de los formantes

El lenguaje que Guinjoan emplea a la hora de construir los diferentes formantes no es único, lo que contribuye sin duda a crear ese aspecto de juego en la diversidad perseguido por el compositor.

Así, el músico utiliza una escritura *quasi* contrapuntística en el formante 2 del cello, en un estilo de reminiscencias bachianas al sostener varios sonidos a la vez, lo que contrasta con el proceder completamente contemporáneo que tiene lugar en el *solo* de este mismo instrumento, donde los *glissandi* alternan con sonidos cromáticos sostenidos, y otros *sul ponticello* y *pressione*.

El contraste se establece también en las texturas; desde una superposición acústica, lograda con los *clusters* pentatónicos y diatónicos mantenidos del piano en C, se pasa a una sonoridad rápida, adelgazada y precisa que el mismo instrumento desarrolla en otra de las partes fijas, D.

1.4. ANALISIS A PARTIR DEL MOVIL

El *mobile* es, como ya hemos dicho, el factor originador de la pieza, que gira en torno a estos primeros pentagramas. Una vez concluido éste, la obra desarrolla una musicalidad inquietante, vinculada estéticamente a esa primera sección.

1.4.1. La salida del mobile

El móvil finaliza en G, parte a la que se accede desde F, un tri-pentagrama de conducción, de salida del móvil hacia una escritura completamente fijada por el compositor. G arranca con dos *clusters* pentatónico y diatónico en el piano, que se expanden acústicamente y dan paso a una superposición de anillos que se desplazan en los tres instrumentos, en los que adquiere un papel preponderante el intervalo de segunda menor. Estas células anulares se repiten en *cresc.*, creando una atmósfera de tensa inquietud; por otra parte, y como

podemos ver en el ejemplo, dichas células se vinculan claramente con las presentadas hasta ahora, como es el caso del segundo anillo en el piano, que es la célula principal del formante 1º en el clarinete, con variaciones interválicas en sus componentes o los últimos del clarinete y piano, ligados al formante 4º del piano.



1.5. Análisis descriptivo motivico

Ya que el armazón formal de *Puzzle* descansa en la construcción temática de células, hemos priorizado el análisis de éstas por encima de otros parámetros organizadores; así, estudiar éstas en las relaciones que establecen entre sí, dónde se ubican, cómo se desenvuelven temáticamente y de qué manera se desarrolla, creemos que nos ayudará a aproximarnos a la partitura del modo más directo posible.

1.5.1. Exposición tímbrica

La micro-sección G da paso al compás 1 de *Puzzle*, fuera de la sección móvil. Este inicio ocupa dos sistemas en los que juega un papel fundamental las células cuyo eje vertebrador son los sonidos *fa* y *la*; esta entidad, que se extiende a lo largo de los dos primeros sistemas, constituye el puente entre la extremada sonoridad de G y la pausada quietud venidera; la cohesión en el lenguaje se ve reforzada por la presencia constante de las células

emparentadas que hemos mencionado antes, y por la caracterizadora presencia de la célula formada por los sonidos *fa*, *mi* y *re* con sus respectivas alteraciones.

Dicha célula se halla ya al comienzo del primer compás en el clarinete y al final del segundo sistema también en el mismo instrumento, como señal sonora del principio y fin de esta entidad, adornada con *oscillati*.

Posteriormente, en el compás 9 nos encontramos con el advenimiento de una sección en la que adquiere una extraordinaria importancia la explotación de los recursos tímbricos de las células ya presentadas en los formantes, siendo ésta la verdadera estructura formal de los nuevos sistemas, hasta aproximadamente el compás 45, dando así sentido a la presencia de dichos elementos temáticos constructivos.

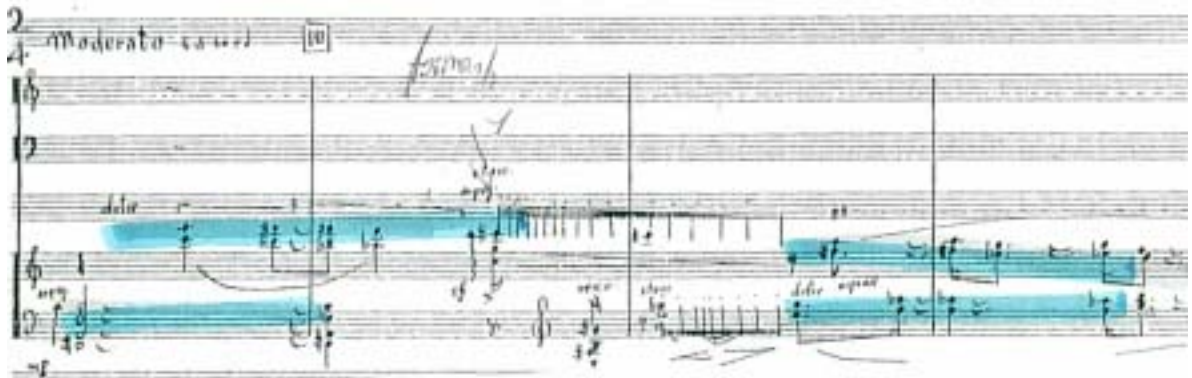
Así, en el compás 10, escuchamos cómo el piano recupera el formante 1º, que ahora puede percibirse con mayor nitidez al sonar sin el acompañamiento de viento y

cuerda; así, asistimos a una transmutación en el juego, ya que lo que en el *mobile* se presentó como formante, ahora se desarrolla fuera, pero recuperando la estructura de *solo* de la parte flexible.

a) formante 1º en el piano



b) compases 9 al 12.



Por su parte, el clarinete presenta motivos claramente tomados de E, y marcados por el intervalo de segunda menor.

Así,

a) comienzo de E en el *mobile*



b) compases 31 y 32, donde el clarinete efectúa una transposición exacta del comienzo de E.



Este diseño es repetido inmediatamente en un juego de voces por el cello, por lo que insistimos en remarcar el carácter temático que adquiere el timbre.

Por su parte, el violoncello es el instrumento dotado por el compositor de mayor variabilidad en la escritura; así, en ciertos momentos escoge la escritura cercana al contrapunto, como en el sistema 9, para seguidamente hacer un nada convencional "acorde" de séptima con un armónico mantenido, en el compás 37.

Siguiendo con esta exposición tímbrica de las células aparecidas en la parte flexible, nos encontramos con unos sistemas que conducen al oyente hacia el clímax que tiene lugar en el sistema 15, sistemas en los que la acumulación dinámica y la superposición tímbrica se equiparan al desarrollo interválico en la consecución de densidades sonoras.

En estos sistemas, vuelven a aparecer células del *mobile*, como en el caso del clarinete, con la sucesión de terceras

menores que remite a su formante 5º por su mismo diseño interválico.

a) Formante 5º del clarinete



b) Compases 59 y 60



Este material del clarinete expuesto climáticamente va a ser el mismo que se presenta a partir del compás 61 en *Poco più Mosso* en el clarinete; es decir, el que procede de su formante 5, material que dará paso a una escritura realizada casi en su totalidad tomando como base el intervalo de tercera en los tres instrumentos en general, y el motivo interválico de tercera del 5º formante en particular. Es interesante observar el juego de motivos del

mencionado formante entre el violoncello y el clarinete que tienen lugar a partir del compás 73 y compararlo con el formante 5^o situado más arriba.



Desde este momento, comienza un pasaje de preparación para la llegada del tema, estando ocupado este espacio por la presencia de células temáticas que desarrollan dicha función preparatoria o puente. Así, vuelve a aparecer con gran fuerza el motivo conductor a partir del *la*, que pasa de un instrumento a otro preparando así anímicamente al oyente.

Ejemplo, compases 89 al 92.



Este diseño, casi único en los sistemas 21 al 24, que se expande dejando siempre oír su forma principal, desaparece en el sistema 25, sistema ocupado únicamente por el piano, que, en *accelerando molto*, se precipita hacia la segunda sección, que por su construcción equivale a la segunda exposición real con su desarrollo.

1.5.2. Desarrollo

La sección que comienza en el compás 101 *Agitato* provoca el verdadero desarrollo de *Puzzle*, ya que en ella, las células temáticas atonales procedentes de E, conforman la verdadera estructura de la sección al establecer un juego especializado entre las distintas voces; así, el clarinete entona en *tempo giusto* el tema que previamente nos hemos encontrado en la parte fija del *mobile*, E, pasándose las sucesivas transposiciones de una voz a otra, acompañadas por los microtonalismos que habían aparecido con anterioridad.

The image shows a handwritten musical score for a string quartet and woodwinds. It consists of three systems of staves. The first system includes Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), and Cello/Double Bass (Vc/Vb). The second system includes Clarinet (Cl) and Bassoon (Fg). The third system includes Clarinet (Cl), Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), and Cello/Double Bass (Vc/Vb). The score is heavily annotated with circles, arrows, and handwritten notes. Key annotations include "Tempo giusto" at the top left, "Agiatato" above the first violin staff, "Più tranquillo" above the second violin staff, and "tenu" written across the bottom of the second system. Several passages are circled in black, and arrows point from these circles to other parts of the score, indicating thematic relationships or motifs. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Como podemos ver, la exposición es trabajada por el compositor de un modo *quasi* fugado, pasando los distintos diseños temáticos de un instrumento a otro, dando de esta manera forma al entramado tímbrico.

En este contexto, aparece un elemento discursivo nuevo y celular del clarinete, en el compás 117, que podríamos considerar *temáticamente condensado* o comprimido y en su lugar opta por lo que podría definirse como *temáticamente expandido*. Así, desde el *Più tranquillo*, y por espacio de dos sistemas completos, el clarinete "canta" un tema, originado en las células atonales, hasta el compás 126, cuyo resultado melódico adquiere gran relieve y brillantez.

En esta ocasión, y como ya sucediera en los compases 97 al 100, el puente hacia otra breve sección, con el

subsiguiente cambio en la escritura instrumental, no involucra a los tres instrumentos; si anteriormente el paso lo realizaba únicamente el piano, en esta ocasión se le une el cello, guardando silencio el clarinete, instrumento que hasta ahora cantaba el tema "principal"; el violoncello se incorpora en el compás 131, después de un compás en silencio, y lo hace recuperando el material de su formante 2º, con lo que continúa la trama de conexiones entre la parte flexible y el desarrollo; así:

a) Violoncello en los compases 131 al 135.



El tema sigue desarrollándose, situado en la distintas voces, como ocurriera desde el comienzo de la exposición. Nítidamente puede ser escuchado en el piano desde el compás 138, y después, desde el 143 en el clarinete. Y es este un elemento en el que hemos de detenernos dada su característica disposición en cierto modo "móvil", en el estricto sentido de desplazamiento temporal dentro de la partitura. Vemos en el ejemplo cómo los motivos del clarinete, en disposición cromática, se desplazan progresivamente en cada compás, al mismo tiempo que en el compás 143 tiene seis sonidos, el 144, siete, el 145, ocho sonidos y el siguiente, nueve.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Puzzle". The score is written on multiple staves, including a clarinet part and piano accompaniment. The clarinet part features a melodic line that is circled in pink and numbered 1, 7, and 8. The piano part includes chords and rhythmic patterns. The score is marked with "poco decel." and "A Tempo". The overall structure is complex and non-linear, reflecting the "puzzle" theme mentioned in the text.

Entre los compases 171 y 174 escuchamos al clarinete cantando el formante 1; como veremos inmediatamente y una vez más, la conexión entre la parte flexible y el desarrollo ocupa un papel predominante en la estructuración formal de *Puzzle*, y sobre todo, en su particular visión del intercambio de materiales temáticos, lo que provoca un peculiar desarrollo dentro del "desarrollo" como estamos viendo, que contribuye a crear esta sensación de puzzle, de piezas cuya organización lógica tiene cierta relación con el azar, aunque bien sólo ilusoriamente, ya que el compositor controla perfectamente la colocación de las piezas de dicho puzzle.

a) compases 171 al 174 en el clarinete.



Por otra parte vemos el entramado celular del desarrollo, priorizando como hasta ahora las sucesiones cromáticas especialmente en el piano. Ya a partir del compás 167 nos encontramos en el cello con otra cita directa, en esta ocasión del formante 5º del *mobile*, como podemos ver a continuación comparativamente.

a) Compases 167 al 170 del desarrollo en el cello.



b) Formante 5º del cello en el *mobile*.



El entramado motivico-temático continúa sin solución de continuidad, y así, apagada la cita anterior, vuelve a aparecer en su totalidad el primer formante del viento, que se extiende a lo largo de todo el sistema 41, como ya hemos visto antes.

Las terceras en el clarinete se suceden, igual que ocurriera en el sistema 19, para dar paso a una cita clara del tema en clarinete y cello a contratiempo, a partir del compás 186. Esta intervención temática se contrapone en el piano con una sucesión de *clusters* pentatónicos y diatónicos, vinculados directamente a la parte fija del *mobile C*, aunque esta escritura dará paso ya a lo que es una cita casi exacta del elemento- puente F.

a) Compases 187 y 188, en los que a la escritura en *cluster* del piano se superponen células temáticas de E, e inmediatamente, en los compases 189 y 190, la superposición de cuerda y viento remite directamente a la secuencia F del *mobile*.

A musical score for strings and woodwinds, measures 187-190. The score is written on five staves. The top two staves are for woodwinds (flute and clarinet), and the bottom three are for strings. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines. There are several annotations and markings, including 'cresc. molto', 'ff', and 'logato'. The measures are numbered 187, 188, 189, and 190. The score shows a transition from a cluster texture in the piano to a more melodic and rhythmic texture in the woodwinds and strings.

b) Parte fija F del *mobile*.



Las células atonales continúan yuxtaponiéndose y agregándose en sus formas originarias, transportadas e invertidas como hasta el momento, produciendo con ello un *impasse* en el discurso producido en el compás 203, que inaugura un *Quasi Lento* y al que se llega en *rit.* A partir de aquí Guinjoan, siempre utilizando material pre-existente, prepara al oyente para la llegada de tres *solí*, que remiten indefectiblemente a los habidos en el *mobile*.

1.5.3. Los soli del desarrollo

Un vez más el carácter de puzzle, de pequeño laberinto de la pieza se pone de manifiesto en su discurrir temporal; digamos que dicho carácter le ocupa únicamente al oyente, quien debe ordenar las piezas y relacionarlas en el eje temporal, de un modo inverso al seguido por el compositor. Este, ha especulado y reflexionado sobre cada parte, sobre el ritmo de cada célula, sobre su dimensión,

textura, superposición o no y su densidad en cada momento de la partitura, dotando a cada motivo de cuerpo, de "ser"; con ello, el compositor ha desentrañado ya el puzzle, que una vez construido por él, plantea al oyente.

Como en todo puzzle o juego del ingenio, hay una serie de elementos -clave, que una vez descubiertos, y por su poder de relacionarse con los demás, ayudan a situar e incluso desentrañar el resto.

Como hemos visto y sin duda, los tres *soli* del *mobile* son uno de esos elementos funcionales de gran magnitud dentro de la partitura, y la aparición de otros tres en el final del desarrollo lo son también. El oyente ha llegado con ello a una de las partes fundamentales de la obra.

El primer *solo* no corresponde, como cabría esperar, al clarinete, sino que invierte el orden del *mobile*, y es el piano el que emprende un discurso de ráfagas rítmicas, jalonado por células descendentes por grados conjuntos, en correspondencia con el discurso del clarinete, unos compases antes; así, podemos observar en el sistema 51 la célula de ámbito interválico de tercera menor, y cómo ésta interviene en el diseño pianístico que se inicia en el sistema siguiente.

Vamos a ver en el ejemplo, la correspondencia entre las células de tercera menor de los compases 212 y 213 (cita directa del formante 1º del clarinete, como ya ocurriera en los compases 171 y 205) y el *solo* pianístico.

The image shows a handwritten musical score for piano and clarinet. The top system includes staves for Clarinet (Cl), Violoncello (Vc), and Piano (P). The piano part features a rhythmic pattern of descending intervals, with a circled measure 213. The clarinet part has a circled measure 212. Handwritten annotations include 'P. piano', 'accel', 'P. molto, ma poco libero', and 'P. calm.'. The page number 394 is at the bottom.

Tras el piano, llega el *solo* del clarinete, en el que intervienen también fracciones de células que han aparecido por primera vez en los formantes de la parte flexible. Así, el compás 225 nos remite directamente al final de su primer formante, apenas modificado, como vemos de forma comparada, lo que ya había ocurrido en los compases 151 y 152 del desarrollo.

a) compás 225 del *solo*



b) formante 1º del clarinete



El último *solo* es pues para el violoncello, que mantiene las características células del *mobile*, pero insertas ahora en un discurso diferente; las sucesiones de semitonos fluyen constantemente, junto a reminiscencias más directas de los formantes, como por ejemplo, la relación establecida entre los sonidos del compás 234 y el 6º formante; sin embargo, es su parte final la que resulta más interesante, por la conducción simultánea de varias voces, mixturándose la escritura de corte contrapuntístico de su formante 2º, con células temáticas de naturaleza cromática, procedentes de la parte fija E y que han dado lugar al desarrollo.

Este último compás del *solo* en el violoncello, da lugar al *Agitato* en el compás 239, cuya función más inmediata

es la de preparar la reexposición temática en movimiento contrario.

Vemos pues, cómo la disposición del esquema formal sigue cuidadosamente un plan preconcebido por el compositor, explotando desde múltiples formas un tema, que previamente ha seccionado en células atonales, que no seriales, y que posteriormente, disgrega por toda la partitura, otorgándole así la continuidad formal y temporal que toda obra coherente necesita, equilibrando el esquema organizativo con el resultado sonoro, que es lo que todo objeto artístico coherente requiere.

La inversión del tema la encontramos ya a partir de la breve *reexposición*, que se inaugura en el compás 249, simultaneada con la cita exacta del tema (que se presentaba en la parte fija del *mobile*, E, en el clarinete). Así, vemos la célula temática en clarinete y mano derecha del piano, mientras que el registro grave se mueve en movimiento contrario.



En el compás 265 comienza el final de *Puzzle*. Este fragmento *Maestoso* constituye uno de los puntos culminantes de la composición, y está construido a base de superposiciones del mismo motivo, modificado cromáticamente, que no es sino la célula temática que ha impregnado toda la partitura acompañada de variaciones rítmicas desplazantes en el violoncello.



La condensación textural que este fragmento ha dado lugar cede progresivamente, mediante el abandono gradual, a distancia de un compás del clarinete en primer lugar, después del cello, y por último del piano, que mantenía en su forma primigenia la célula temática originaria de E.

Este pasaje desemboca en el compás 276 en la *Coda*, constituida por nueve compases en *Calmo*, con la cadencia frigia a modo casi de *ostinato* en el cello *al pont.* que nos remite sensorialmente, y por última vez, al formante 1º del clarinete.



Por último, tres compases en *Vivo agitato*, de carácter resolutorio, perteneciente al diseño principal, rompen con la textura cadencial y de reposo del *Calmo*, finalizando en

una precipitación de carácter casi cromático en un *secco* y *ff* acorde atonal del piano.

2. CONCLUSIONES

2.1. PUZZLE Y EL TRABAJO MOTÍVICO-TEMÁTICO

Como hemos visto a raíz del análisis descriptivo, *Puzzle* podría definirse como una partitura de engranaje orgánico entre distintos núcleos temáticos, situados estratégicamente en partes flexibles y fijas, que entretejiéndose mediante diferentes combinaciones y variaciones, se expanden dando forma al conjunto de la partitura.

El procedimiento del trabajo motivico-tematico nos remite en su concepto a la segunda Escuela de Viena, especialmente a Webern y su concepción de que los motivos "hilan la sucesión de ideas en secuencia lógica hasta llegar al todo".

Sin embargo, la referencia es únicamente conceptual, especulativa, porque la labor de Guinjoan resulta ajena a toda ordenación serial de las células. Si bien *Puzzle* comparte con las obras del maestro vienés el logro estético de creación de *unidad en la variedad*, el procedimiento serial está aquí superado. El compositor logra crear la morfología propia de un puzzle, en el que todas las piezas encajan lógicamente, y en el que, aporéticamente, dichas piezas, siendo reconocibles como distintas, participan de un todo común.

2.2. LOS RECURSOS TÍMBRICOS DE PUZZLE

Sin lugar a dudas, uno de los parámetros definidores de la pieza es la variadísima explotación tímbrica de los tres instrumentos, tanto en su parte fija como en el *mobile*. En efecto, la complejidad de timbres construye en gran

medida la partitura, alcanzando en ocasiones un desarrollo mayor al del discurso melódico o armónico.

El compositor utiliza recursos tímbricos tanto convencionales como contemporáneos, para llegar del modo más efectivo posible a su ideal-necesidad de expresividad, y ello en un doble plano; en el puramente musical (lo que podemos identificar como "**efecto sensorial**") ligado exclusivamente a la partitura, como en el plano intelectual, (lo que identificaremos como "**efecto volitivo**" o intencional), ligado al planteamiento teórico y especulativo.

La extraordinaria amalgama de dichos recursos tímbricos instan a que el oyente retome el proceso de construcción del puzzle; así, emplea en las cuerdas trece maneras diferentes de obtener el sonido: *ponticello, alla punta, pizzicati, gissandi, jeté, spiccati, col legno, arco, tastiera, ord, oscillato, pressione y batutto*. En el viento, nueve; *ordinario, staccato, fltz, oscillato, vibrato, non vibrato, port, tremolo y tenuto*, y en el piano, cinco; *staccato, cluster, armonicos, diseños de ritmo variable y altura indeterminada y anillos*.

En definitiva, esta extremada explotación tímbrica nos recuerda en su carácter a la "melodía de timbres" dodecafónica, en el sentido concreto de que la riqueza de la estructura de la composición se subordina, acústicamente hablando, a la estructura del timbre.

De este modo, el parámetro tímbrico adquiere un grado altamente constructivo, hasta el punto de que lo hemos situado en el mismo nivel de importancia y constitución que los otros componentes del sonido, formando parte de lo que hemos denominado a lo largo de este estudio "**sistemas de coordinación entre los componentes acústicos**".

De las noticias y críticas que suscitó su estreno, hemos extraído a modo de "documento" las tres siguientes, de las varias que se encuentran en el archivo de prensa que ocupa el último capítulo de nuestra tesis.

Fernando Ruiz Coca; *Diario Ya*, 12-V-79 .

Compuesta pensando en el Trío de hoy, su autor utiliza fundamentalmente dos elementos para crear unas estructuras de gran luminosidad: los timbres y los ritmos. En la parte primera, utiliza técnicas abiertas, con módulos cuya ordenación queda al arbitrio de los intérpretes, que en un marco fijado estrictamente, pueden así manifestar su personalidad colaborando en la creación ante el público. En la última parte el "Puzzle" se presenta en su forma definitiva.

Todo ello dispuesto en un ámbito estructuralista, con admirable perfección de escritura, en la que los planos instrumentales se equilibran y complementan, y con rica imaginación creadora, muy bien interpretada.

J. Casanovas; *Avui*, 27 IX 79.

Puzzle, de Guinjoan, és un tríu per a piano, clarinet i violoncel, obra recent que forma, amb una plenitud i domini absolut de l'ofici, a la vasta oratòria una mica schoenbergiana. Es una producció en la qual les possibilitats d'integració dels tres instruments han estar sotmeses a extrems totals.

X. Montsalvatge. *La Vanguardia*, 21 IX 79

Destaca sin dudas esta obra de Guinjoan, dentro de este concierto que incluía obras de Rodríguez Picó, Casanovas, Guinovart y Taverna-Bech. Puzzle, es la aportación más ambiciosa en este concierto, partitura apretada y turbulenta en su exposición, ampliamente desarrollada partiendo de módulos predeterminados que dan lugar a combinaciones y distorsiones tímbricas de una complejidad inquietante.

PASSIM TRIO

IDEA, FORMA Y ESTRUCTURA

Passim Trio es una de las composiciones camerísticas más importantes del catálogo guinjoaniano, y ello por varias razones, entre las que sobresalen la solidez de su construcción formal y el interesante resultado sonoro obtenido del trabajo derivativo de una idea musical preexistente, como es el *Dies irae* medieval.

Passim Trio data de 1988; fue estrenada ese mismo año por el *Trío de Barcelona*, agrupación que realizó el encargo, en un concierto que tuvo lugar en el Palacio Real de Pedralbes, en Barcelona, retransmitido por *Euroradio*. La obra, encargo del *Trío de Barcelona*, ha sido editada por EMEC. Guinjoan dedicó la obra a este trío, formado por el violinista Gerard Claret, el violoncellista Lluís Claret y el pianista Albert Giménez Attenelle.

El título de *Passim Trio* hace referencia en su primer término al vocablo de origen latino *passim*, cuyo significado genérico es el de "por todas partes"; en esta partitura, el sujeto que está presente por todas partes es el celeberrimo *Dies irae* gregoriano, verdadero generador de la composición, que se articula en una especie de forma sonata estructurada en un sólo movimiento: primera sección en *Moderato Agitato*; segunda sección, desde el compás 182, en *Calmo* y tercera y última, *Scherzo*, más un breve episodio final recapitulatorio que consideramos *Coda*.

1. Consideraciones preliminares

A la hora de componer el *Passim trio*, Guinjoan ha utilizado como ya hemos dicho, el *Dies irae* gregoriano como elemento temático principal, aunque éste no se suele

presentar en "cita" explícita (como vamos viendo a lo largo de este trabajo, la cita, *sensu strictu*, rara vez aparece en las obras guinjoanianas).

Constituyendo una excepción en el modo de componer de Guinjoan, el *Dies irae* es el motivo en el que el compositor se inspira y a la vez es la fuente temática directa, subsumido a través de las múltiples transformaciones al que el compositor le somete; al sufrir esta serie de metamorfosis, el *Dies irae* "permanece" y por ello está presente a lo largo de la composición, dotada ahora de un nuevo lenguaje contemporáneo ⁷⁵.

El uso de la cita, que Guinjoan realiza en otras obras, (es el caso de *Flamenco* para dos pianos) obedece al planteamiento estético tan suyo de crear una identidad estética, una unidad estilística a base de la fusión de diversos lenguajes, que apriorísticamente divergen entre sí, como es en este caso la música religiosa del medievo y la música camerística de fines del siglo XX. Aclarado este aspecto, mostramos en el apéndice de este análisis el material temático-base y las transformaciones diversas a las que el compositor le ha sometido mediante el proceso constructivo de la combinatoria de diversos procedimientos.

Resultará muy útil observar los materiales presentados en el apéndice, con el *Dies irae* y sus transposiciones e inversiones, las cuales marcan todas las entradas temáticas del *Passim*, como se verá en los ejemplos. El compositor trabaja esta serie de estructuras según su propio sistema de matrices, lo que permite visualizar en una serie de planos de lectura superpuestos diversas variantes y posibilidades que posteriormente desarrollará en la realización de la partitura.

⁷⁵ El *Dies Irae* ha sido utilizado por muchos compositores como fuente de inspiración, siendo Liszt uno de los más brillantes en el manejo de la cita subsumida en el estilo personal, como queda patente en sus *Variaciones sobre la Danza Macabra*.

2. ANALISIS

Para el estudio analítico del *Passim Trio* hemos optado por englobar en uno sólo, el análisis motivico y el descriptivo, porque estos motivos difieren de una sección a otra y además no resultan estructurales en un nivel "foreground", ya que proceden de diversas transformaciones del tema gregoriano; lo que realmente necesita un estudio detallado es el carácter y la naturaleza de esas transformaciones, ya que éstas, en una interesante combinatoria, dan lugar a la composición.

2.1. Análisis motivico descriptivo ⁷⁶

La forma global de la obra obedece a una planimetría triseccional, en la que las tres partes desarrollan unas especificidades contrastantes, toda vez que forman parte del mismo proyecto, de una misma morfología de conjunto, aunque existe una corte estilístico y precedimental entre ellas.

Dentro de esta tripartición formal, hay asimismo una serie de micro-secciones poseedoras de cierta identidad e independencia, en las que nos hemos basado a la hora de realizar este análisis motivico-descriptivo, entendemos que necesario por ser uno de los modos de aproximación a la obra más globalizador y clarificadorio.

2.1.1. Sección A

Engloba los 24 primeros compases⁷⁷, en los que la obra da comienzo con una serie de acordes suspendidos en las

⁷⁶ Dentro del análisis descriptivo hemos dado preferencia al análisis por secciones, en detrimento del análisis por instrumentos, ya que consideramos que el primero posibilita una visión de la obra más clarificadora en cuanto a la utilización de materiales temáticos y su simultáneo o secuenciado empleo en los diversos instrumentos, planteamiento éste que seguimos en otros análisis presentados en esta tesis.

⁷⁷ Hemos hecho el análisis sobre la partitura manuscrita por el compositor, y no sobre la editada.

cuerdas que pivotan sobre el *re*, en los que es fundamental la interválica microtonal derivada del material generador.

En el piano hay varios elementos de carácter motivico-temático básicos, siendo el primero de ellos el encargado de potenciar la impresión emotiva, de vaga inquietud en dos *acordes*⁷⁸ que simultáneamente contienen un intervalo de octava y séptima, y que se mantienen en una especie de vacilante *ostinato*. Estos intervalos "duros" serán una constante, -compás 8, 9, 17, etc.,- y por ello lo hemos considerado como *elemento a*, a tener en cuenta.



El segundo, que hemos denominado *b*, está constituido por el intervalo de tercera en una sucesión cromática ascendente, como puede verse en el compás 12, en el piano.



El elemento c consiste en una serie variable de notas en picado y *staccatto*, en el registro agudo del piano, que va condensándose rítmica y dinámicamente, y que se combina con el uso de microtonalismos en las cuerdas, como puede verse en el compás 23, siguiendo al elemento *b*.

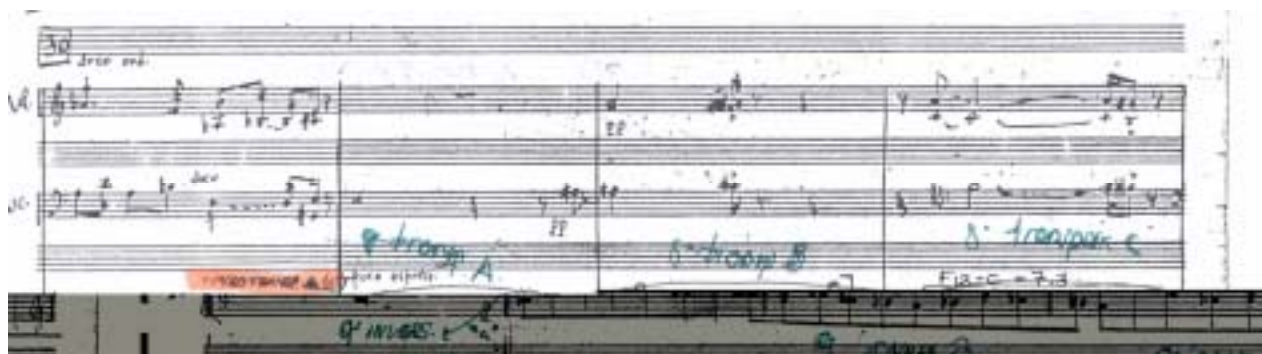


Mientras este instrumento desarrolla combinatoriamente estos tres motivos, la cuerda puede decirse que "desenvuelve" el motivo concentrado del principio, reiterándolo y transformándolo a base de la célula anteriormente citada de segunda menor.

Así llegamos al fragmento encabezado como *Animato*, que engloba los compases 25 al 46 en el que el discurso anterior se quiebra casi bruscamente, abandonándose el espíritu vago, en el sentido de imprecisión sonora, casi

debussyano aunque Guinjoan desarrolla su particular lenguaje de un modo un tanto más melancólico y difuso.

En el compás 31 la línea melódica seguida por el piano nos deja oír claramente el *Dies irae* del canto medieval aunque rápidamente ese elemento temático reconocible será englutido dentro de una particular marcha, de ritmo casi procesional a cargo del piano. Todo este discurso se obtiene de la serie de matrices que presentamos como apéndice, como puede verse en el ejemplo, correspondiente a los compases 31 al 33, donde apreciamos la octava transposición completa de los elementos temáticos A, B y C completos simultaneada con la inversión novena de los mismos elementos temáticos.

The image shows a handwritten musical score for three measures (31, 32, and 33). The score is written on a grand staff with two staves per measure. The top staff is for the vocal line, and the bottom staff is for the piano accompaniment. The music is in a minor key and 3/4 time. The piano part features a steady, processional rhythm. Handwritten annotations in green ink are present: 'transp. A' under the first measure, 'transp. B' under the second measure, and 'transp. C' under the third measure. There are also some other markings like 'ff' and 'p' indicating dynamics. The score is somewhat messy, with some ink bleed-through and corrections.

Esta es la tónica que preside los momentos iniciales del *Passim*, con este característico discurso en el piano, marcado por su regularidad métrica de corcheas.

Sólo cinco compases antes de que comience el *Cantato*, el discurso lineal se amplifica con la llegada de una variación rítmica que rompe el proceso sonoro; este nuevo elemento será denominado *d* y se caracteriza no sólo por su innovación rítmica, sino sobre todo por su progresiva concentración, de tal modo que en su primera aparición consta de seis sonidos y gradualmente va perdiendo uno de ellos, hasta que en su última intervención consta de un sólo bloque sonoro o acorde; todos están formados a partir de la célula principal, como puede verse en el ejemplo.



Todo este pasaje introductorio finaliza en el compás 47, con la presencia de una *frase ternaria* que articula toda esta nueva sección⁷⁹, encabezada por el término *Cantato* en la que el piano pierde protagonismo para cedérselo a la cuerda: por su parte, el cello comienza a desarrollar la frase ternaria, que es uno de los elementos de mayor importancia estructural en el *Passim trio* mientras el violín se encarga de interpretar varios elementos de carácter melódico, que provienen estructuralmente de las diversas ampliaciones interválicas de los modos que presentamos en el apéndice documental.

El *antecedente* de la frase ternaria procede de ampliaciones, inversiones e interversiones del mencionado material, como podemos ver en el ejemplo; en el violín, encontramos el inicio del elemento temático A en su estado fundamental, seguido de su sexta transposición, de su novena inversión y de la quinta transposición. Por su parte, el violoncello presenta la undécima transposición de B.



El resto de la frase, se presenta de un modo similar, hasta llegar al compás 61, en el que el violoncello comienza el *comentario*. Este se inicia con dos compases a solo, iniciados con la quinta inversión de A, seguida ya de sucesivas ampliaciones.

La escritura se va densificando progresivamente en el piano, tanto acórdica como rítmicamente, alternando estos pasajes con otros, contrastantes en las cuerdas, mantenedoras de la continuidad motívica de la frase, como podemos ver en los compases 69 y 70 en los que el violín desarrolla la sexta transposición de C.

The image shows a handwritten musical score for three string instruments: Violin (Vc), Viola (Vc), and Cello/Double Bass (Ps). The score is divided into two systems. The first system covers measures 69 and 70. In measure 69, the Violin part features a melodic line with several notes circled in red and blue. The Viola and Cello/Double Bass parts provide accompaniment with chords and moving lines. The second system shows the continuation of the music, with the Violin part becoming more active and dense in measure 70. The handwriting is clear and professional, with various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Una precipitación motívica lleva al **consecuente**, en el compás 73; iniciado ahora con una línea violinística que suena sin acompañamiento, lo que coadyuva a resaltar un

cierto sentido expresionista (procedimiento este que vuelve a utilizar Guinjoan de un modo destacado en la *Elegía* para violoncello).

El consecuente recupera los compases del antecedente, pero con un lenguaje de cuartos de tono; también en esta ocasión le corresponde al violín dos compases de *solo*, hasta que se le unen los otros dos instrumentos en el compás 75, con la inversión undécima de A en el cello.

De especial interés resulta el fragmento comprendido entre los compases 79 y 86 tanto por su arquitectura como por el resultado sonoro que se deriva de ello: dicho fragmento está compuesto por una serie indefinida de cinquillos en el piano, acompañados por un desarrollo discursivo del cello, vinculado por su escritura al pasaje pianístico de los compases 31 y 33 desde el punto de vista funcional; y sobre esta base conjunta, sobresale la característica sonoridad aguda de los armónicos del violín, acompañados desde el compás 79 por una nueva afirmación temática en el cello, en este caso, de la segunda inversión de los elementos temáticos A y B, seguido del elemento temático C en su estado fundamental.

Ese discurso que encierra una fuerte tensionalidad ha de ser resuelto; lo hace al descender, siguiendo la lógica de la composición, y lo hace progresivamente, recuperando la energía anímica de los compases previos al inicio del fragmento.

Durante este fragmento, las diversas transformaciones de la frase ternaria han llegado a su final, con lo que deviene el *Animato* en el compás 86, que comienza con el piano sólo, transformando la frase en un discurso regular de tresillos de semicorcheas que adornan los sonidos fundamentales del *Dies irae*.



The image shows a handwritten musical score for a string quartet and piano. The score is written on five staves: Violin I (VI), Violin II (V), Viola (VC), Cello (Vc), and Piano (Pf). The top staff (VI) is marked 'Final frase Ternaria' and 'poco a poco'. The bottom staff (Pf) is marked 'Frase Dies irae'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'. There are also some annotations in red ink, including a large 'f' and some circled notes.

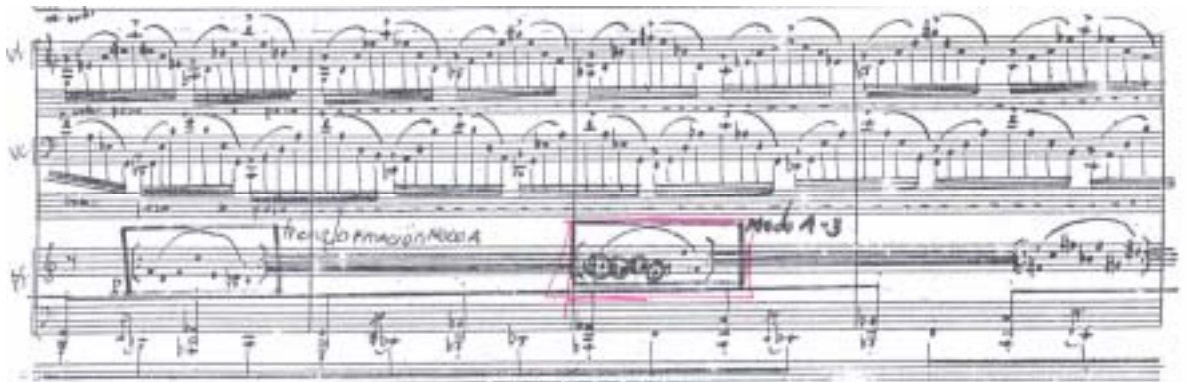
Puede comprobarse en el ejemplo que la secuencia pianística formada a base de dobles tresillos está escrita siguiendo un doble diseño vinculado a la escritura canónica entre ambas manos, siendo ésta la mayor característica del *Animato*, que en seis compases desarrolla la oración gregoriana en una trama polifónica, mientras las cuerdas permanecen en silencio, siguiendo una vez más el precepto guinjoaniano de transformación mediante la investigación del hecho sonoro para llegar a una síntesis de lenguajes. Desde el compás 100 y por espacio de cinco más, se produce un impulso hacia el *Agitato*, con un discurso formado por varias secuencias progresivas con una

alternancia en las cuerdas entre *pizz.* y *arco*, acompañado por una especie de sustrato sonoro en el piano, en *marcato molto*, para lo cual el compositor rompe el ritmo horizontalizado del discurso anterior. El *Agitato* del compás 106 desarrolla un lenguaje compacto contrastante con el entramado contrapuntístico anterior con un tema ya conocido, el elemento temático C en su estado fundamental.



En este mismo contexto textural se reincorpora el piano, en el compás 114 resaltando en el registro grave todo el tema en su estado fundamental, acompañado por diseños temáticos ya conocidos en el violín como podemos ver en el ejemplo.

En un ambiente de inquietante lejanía llegamos a otro *Agitato* en el compás 135, caracterizado por una sección de entradas motivicas de los elementos conocidos, como en el mismo compás 135 en el violín, con la cabeza del elemento temático A en su duodécima transposición, o en el 139, con la primera transposición del elemento B en inversión y que en el contexto en que estamos bien pudiera considerarse una especie de *scherzando*, que entra en su fase final con un cuadro climático de gran envergadura en el piano desde el compás 167, que inmediatamente da paso a un *juego climático de anillos* vinculados entre sí por los elementos temáticos que, aún en un contexto que desemboca en *Liberato* como es éste, aparecen organizando el discurso, como podemos ver en el compás 178, con un anillo tomado del elemento temático A en su tercera transposición.



En esta especie de postludio Guinjoan sustituye las indicaciones métricas convencionales, para sustituirlas por el minutaje, procedente de la escuela polaca y que el compositor catalán emplea en gran parte de sus obras. Esta escritura en anillos se produce simultáneamente en todas las voces sin solución de continuidad, de tal modo que la única vía en la que puede desembocar este pasaje de saturación tímbrica es en el lenguaje pentatónico que conduce al **Calmo de la sección B** en el compás 182.

3. Calmo

El desarrollo de esta sección, mucho más breve que la precedente, está marcado por una ambientación misteriosa conseguida a base de entrelazar las cuerdas con los acordes arpegiados del piano, que comienza a desarrollar su lenguaje con una breve serie de acordes que nos remiten a un terreno completamente subterráneo, y por ello contrastante respecto al lenguaje de las cuerdas, más líricas y aéreas, portadoras de sonidos *quasi* angelicales, hasta que los acordes se transforman en arpegios y la sonoridad celeste y cristalina se traslada ahora al piano; las cuerdas comienzan su discurso después de cuatro compases introductorios, y así el violín entra en un *ostinato* melódico de la célula *do#-re# do# la#* que se repite cinco veces, vinculada con el elemento temático A. El violoncello

realiza también un *ostinato* de mayor envergadura, que repite en cinco ocasiones el mismo diseño melódico, tendente al agudo y con variaciones rítmicas, de tal modo que entre su primera aparición en el compás 186 y la quinta, en el 202, median dos octavas. Como podemos ver en el ejemplo, el motivo inicial guarda una estrecha relación con el antecedente de la frase ternaria (ver compás 47). En el ejemplo, puede verse también en el violín y el cello el inicio de la inversión de la serie B8.



Así llegamos al compás 206, donde comienza la última sección, de carácter *Inocente*; a partir de aquí, todo el discurso llevado a cabo por el piano nos remite acústicamente a la frase que origina toda la pieza del *Dies irae* (y que por otra parte confiere unidad a toda la obra al vincular las partes entre sí).

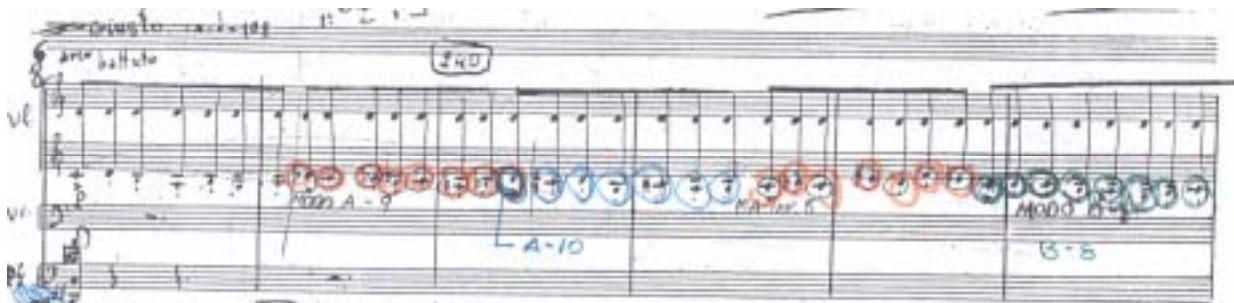
Al comenzar esta sección, el piano desarrolla un nuevo motivo, que denominamos E, y que consiste en sucesiones motivicas de terceras en cada voz en *ostinato*, cuyo material procede de la tercera transposición del elemento temático A modificado; mientras, las cuerdas mantienen sonoridades acórdicas de armónicos, en un contexto más flexible, en la inversión duodécima de los tres elementos temáticos, como puede verse en parte en el ejemplo.

Handwritten musical score for Violin I and Violin II. The score is divided into two systems. The first system is labeled "Imocente" in a red oval. The second system is labeled "siguelo la ten da" in red. Red boxes highlight specific rhythmic patterns in the violin parts, and red circles highlight specific melodic lines. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Estas intervenciones motíicas se van estrechando hasta dar paso en el compás 229 a los elementos temáticos A y B en estado fundamental en el violoncello junto a la décima transposición del elemento B.

Handwritten musical score for Violin I and Violin II, continuing from the previous page. The score shows the continuation of the musical themes. Red boxes highlight specific rhythmic patterns in the violin parts. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

En *acellerando* llegamos al tempo *Giusto* del compás 239, en el que el violín introduce un discurso lineal y acórdico, con un pedal constante de *re* simultaneado con la aparición de los elementos temáticos A en su novena transposición, en la décima, en la octava inversión y después en la octava transposición de B; cuando finaliza el *solo* del violín, el cello retoma la escritura con un juego motivico que le lleva a acompañar el pedal de *la* con la séptima transposición de A, la séptima de B, etc.



Como podemos observar la textura se adelgaza por espacio de once compases, ya que el diálogo de *solí* se establece únicamente entre la cuerda, permaneciendo el piano en silencio. Cambia el discurso lineal en el compás 250 al comenzar un canon estricto entre el piano, el cello, y finalmente el violín, efectuado siempre siguiendo la tercera inversión de A, como puede verse en el ejemplo, muestra del interés por explotar texturas diferentes utilizando los mismos elementos temáticos.

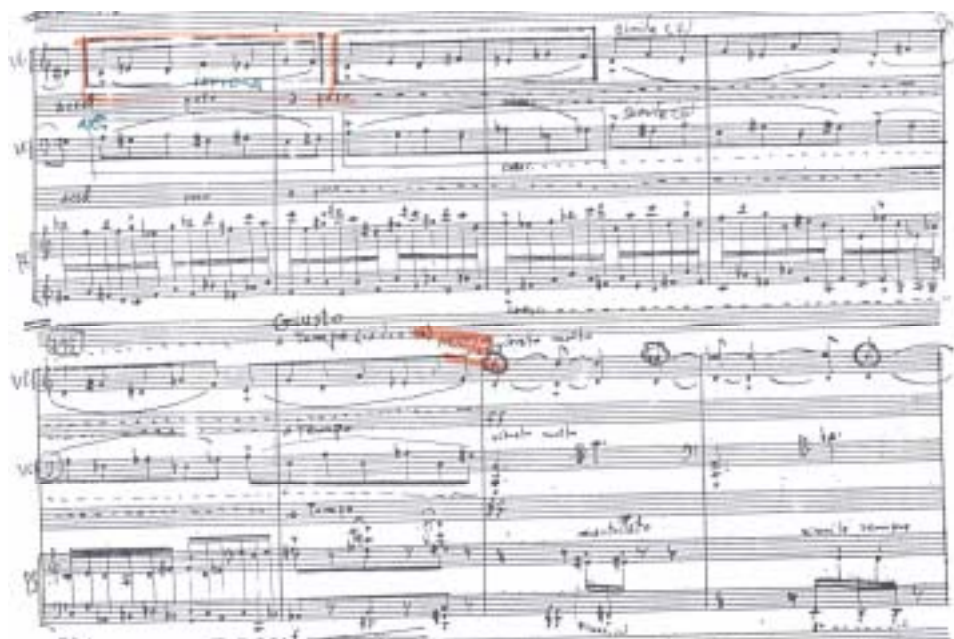


Desde el compás 271 y mientras las cuerdas ejecutan la transposición décima de A en el violín y de la inversión 7 del mismo elemento temático en el cello, el piano dibuja varias curvas sonoras, en las que sobresale un diseño en acumulación de tresillos de carácter *cantabile*.



Vemos de esta manera una conjunción de lenguajes siempre cambiantes, con los que se construye el *Passim*, que, como su nombre indica, está construido con unos elementos temáticos que, partiendo del *Dies irae*, aparecen por todas partes dando continuidad lógica al discurso, como podemos ver en los sucesivos ejemplos.

De esta manera llegamos al *Cantato*, en el compás 287, con microtonalismos en las cuerdas que dan paso cuatro compases más adelante a un núcleo motívico que repite por tres veces la décima inversión de A en el violín y la quinta transposición. Así, desemboca el discurso en el *Giusto* del compás 296, que modificando la escritura en los tres instrumentos, prepara la resolución de la pieza, como cabría esperar con diferentes apariciones de los elementos temáticos, como en el violín, con la décima inversión de A.



El *Maestoso* que da comienzo en el compás 329, incorpora a los lenguajes de las cuerdas la octava transposición de A en el violín y la fundamental en el violoncello, mixturadas con microtonalismos, en una reexposición simultánea de elementos.

En la última micro-sección, *Lo stesso tempo*, nos encontramos con la recreación originaria sucesiva de los elementos temáticos A y B en un gran canon, mientras que en el piano retornan los *clusters* del inicio de la obra, con lo que, el fin y el principio, se unen como en un círculo infinito.



4. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE OTROS ASPECTOS

4.1. Organización temática

Como ya hemos mencionado en el análisis descriptivo, el *Passim trio* es el resultado formal de la metamorfosis realizada sobre un elemento temático concreto, como es el *Dies irae*, con una serie de características que el compositor tiene en cuenta a la hora de elaborar los distintos procesos de transformación: es un elemento monódico, de ritmo flexible, modal y dotado de una estética "arcana", puramente religiosa. A partir de estas consideraciones Guinjoan construye una trama temática cuyo resultado último no es ya el de la unidad temática, sino el de la totalidad temática; Así podemos hablar:

- a) de la cita concreta del material-base (el *Dies irae*)
Vide cc 25, 88.

b) de las transformaciones directas de dicha cita y su desarrollo, en las que esa idea primigenia va a ir asociada con otras secundarias, procedentes asimismo de las mutaciones resultantes de la primera *Vide* cc 30, 80.

c) de las transformaciones indirectas y su desarrollo. *Vide* cc 47,83.

4.2. Apunte formal

El propio compositor ha manifestado en diversas ocasiones que cada obra para él es única, y que por ello determina su propia forma, y esto que acabamos de decir se desarrolla en el *Passim trio* en un doble sentido: por una parte, la aceptación y la utilización del concepto tradicional del esquema formal tripartito, tan cargado de historia por otra parte, y por otro el resultado único que en cada caso la obra conlleva como resultado de un proceso, como una especie de ambivalencia entre el *background* de una obra y el nivel más superficial, en suma: entre una forma interna, y además permanente y otra forma externa cambiante, viva.

Esta utilización en el *Passim trio* de la forma ABA merece una breve exégesis, ya que tiene lugar de un modo concreto y no en su acepción tonal: el compositor evoluciona esta forma, vaciando su contenido riguroso y prefigurado, tomando de este esquema sólo su aspecto externo, sólo la apariencia externa de la estructura, como organización seccional de contenidos⁸⁰. De este modo, cada obra genera un orden propio, desligado del orden de la realidad clásica tonal. El *Passim trio* está construido pues, a través de una serie de secuencias cambiantes: las texturas, la escritura instrumental y los planos en los que estas se desarrollan.

⁸⁰ lo que en palabras de Erich Kalher sería "estructura que se manifiesta en aspecto". Cf. *La desintegración de la forma en las Artes*.

4.3. Ubicación en los registros instrumentales de los acordes

El movimiento de las direcciones interválicas está íntimamente relacionado con el carácter de los acordes, y éste, a su vez, depende para su resultado acústico de la densidad de los mismos (por densidad nos referimos exclusivamente a la cantidad de sonido transcurrido en cada unidad de tiempo especificada en cada compás).

En este sentido, un ejemplo claro de las diversas posibilidades de densidad sonora, como resultado directo de la superposición acórdica puede observarse, comparativamente, en la escritura pianística de los compases 25, 31, 35, 40 y por último, del 170.

Por otra parte, los instrumentos de cuerda desarrollan una especie de contrapunto estando muy directamente vinculadas las escrituras instrumentales a los materiales empleados. Esto es especialmente notorio en el compás 53, a partir del cual, el violín y el cello se funden en una escritura canónica. Sin embargo, hay una serie de intervalos que aparecen en todas las voces, y que por su colocación dentro de la partitura desempeñan un papel funcional dentro del *Passim Trio*. Entre estos sin duda se encuentra el intervalo de segunda menor y el de séptima; con esto no queremos decir que Guinjoan los utilice de un modo simbólico, asociándolos a un significado extra-musical, sino que los utiliza para conseguir un resultado sonoro concreto, aunque secundariamente, de ellos se derive una impresión sonora concreta. En el caso de los mencionados intervalos, el resultado sonoro que dimana de ellos consiste en una especie de equilibrio entre los doce sonidos que Guinjoan utiliza en esta composición.