

EL COMENTARIO DE LA AUDICIÓN 1

**ACTIVIDAD ACADÉMICA DIRIGIDA :
ESPECIALIDAD COMPOSICIÓN**

Tríptico

por **ISABEL ROYAN GONZALEZ**

CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MÁLAGA CURSO 2007/2008
.....

.....*MH Comentario de la Audición 2006/2007.....prof: Jesus Manuel Ortiz Morales*

ANÁLISIS GENERAL

1. INTRODUCCIÓN

Tríptico es una obra concertante en tres movimientos para saxofón alto en Mib y orquesta a tres, cuya duración aproximada es de 32 minutos.

La composición y orquestación de la misma se vale de recursos propios de la música contemporánea, además de la utilización de la técnica instrumental y orquestal habitual, persiguiéndose con ambos, en general, la recreación de varios ambientes sonoros a través de los cuales los materiales que se emplean podrán aparecer y desarrollarse, si bien éstos también pueden generar sus propias atmósferas musicales.

Al tratarse de una obra de tipo concertante, el instrumento solista se propone como un color destacado dentro de ideas musicales más amplias que generalmente incluyen a parte o a toda la orquesta, de modo que ambos pueden ir creando conjuntamente un todo musical o bien dialogar, contraponerse, acompañarse...

2. PLANTILLA INSTRUMENTAL E INDICACIONES PREVIAS

La plantilla requerida para la interpretación de la obra es la que se especifica a continuación:

Maderas :	- Flautas/Piccolo.....3 (Flauta I muta a Piccolo)
a 3	- Oboe.....2
	- Corno Ingles.....1
	- Clarinete en Sib....2
	- Clarinete bajo.....1
	- Fagot.....2
	- Contrafagot.....1
Metales:	-Trompa.....4

a 3 - Trompeta..... 3
 - Trombón.....2
 - Trombón Bajo.....1
 - Tuba.....1

Percusión : - Plato suspendido
3 percusionistas - Triangulo

- Marimba
- Tam-tam

-Timbales.....4

Instrumento Solista: - Saxofón alto en Mib

Cuerdas: -Violines I.....12
 -Violines II.....10
 -Violas.....8
 -Violonchelos.....6
 -Contrabajos.....4

Arpa

Hay que especificar, además, algunas indicaciones:

- Las dinámicas indicadas *al niente* son relativas al instrumento que corresponda, es decir, que éstos tocarán desde lo más piano que su naturaleza se lo permita. Dicho aspecto ha sido tenido en cuenta, no obstante, a la hora de realizar la orquestación en cada caso concreto.

- La sección de cuerda aparece dividida siguiendo el siguiente esquema:

Violines I (12):

- Violines Ia (6)
- Violines Ib (6)

Violines II (10):

- Violines IIa (5)
- Violines IIb (5)

Violas I (1-4)

Violas II (5-8)

Violoncellos I (1-3)

Violoncellos II (4-6)

Contrabajos I (1-2)

Contrabajos II (3-4)

- El reparto de los violines a tres se realiza asignando dos ejecutantes a cada nota en el caso de los violines Ia y Ib, mientras que para los violines IIa y IIb el reparto será de un violinista para el sonido superior y dos para cada una de las notas que restan, dando el total de 5 violines que forma el grupo en divisi.

- La partitura se presenta en formato de concierto, de modo que todos los sonidos corresponden con alturas reales (no han sido transportados los instrumentos traspositores).

3. ESTRUCTURA GENERAL

La estructura general o macroforma de la obra se articula en torno a tres movimientos, a saber:

- Movimiento I: Andante (Forma binaria: A-B-Coda).
- Movimiento II: Adagio (Tema y variaciones)
- Movimiento III: Vivace molto (Forma Rondó: A-B-A-C-A-Cadenza-Coda)

La organización de cada uno de estos tiempos se especificará en cada uno de los epígrafes dispuestos para ello, donde se atiende con detalle a sus características formales, así como a su relación con los centros armónicos o con la distribución y desarrollo del material melódico u otros recursos.

4. TÉCNICA COMPOSITIVA

4.1. Planteamiento general: concepción melódica, armónica y orquestal

El planteamiento compositivo de la obra plantea, de modo general, el desarrollo de varios materiales temáticos a través de o dando lugar a una serie de atmósferas orquestales. En éstas últimas se persigue modificar los materiales iniciales y que a la vez estos materiales generen sus propios contextos orquestales.

Todo este proceso global se llevará a cabo mediante una serie de herramientas compositivas que toman como punto de partida el sonido más grave que puede producir el instrumento solista: la nota **reb**. A partir de dicho sonido y de su utilización, veremos a continuación cómo se irán creando, como decíamos, todos los recursos compositivos que se emplean a lo largo de la obra:

- En primer lugar, partiendo de este sonido se va a plantear un primer elemento compositivo: el **multifónico generador**. Se trata de un sonido múltiple propio del saxofón que contiene la nota que hemos elegido como eje, reb, si bien ésta no aparece en la octava más grave. Esto se debe a que la posibilidad técnica de este sonido múltiple nos permite la aparición no sólo del sonido eje, sino de la 7ª mayor de éste y de su 4ª aumentada aproximada (un cuarto de tono baja). Se trata, pues, de la elección de un color determinado para la nota reb, lo que va a generar, como veremos, el resto de recursos compositivos (de ahí su denominación).

Multifónico generador (sonido real y escritura en saxo)

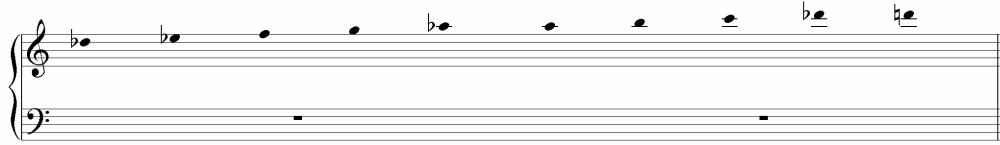
The image shows two musical staves. The left staff is labeled 'REAL' and shows a complex chord structure in the treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). The right staff is labeled 'SAXOFÓN' and shows a single note in the treble clef, also with a key signature of two flats. Both staves have a bass clef staff below them with a whole rest.

- Al tomar el multifónico como color general para la obra, nos centraremos entonces en una determinada **franja del espectro armónico** del sonido reb, aquella que nos dé el color del multifónico, esto es, en la que se encuentre presente la interválica de éste:

Serie armónica de Reb (hasta armónico número 20)

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The notes of the harmonic series for the note Bb are written. Below the staff, the numbers 1 through 20 are listed, corresponding to the harmonics. The notes are: 1 (Bb), 2 (Bb), 3 (Bb), 4 (Bb), 5 (Bb), 6 (Bb), 7 (Bb), 8 (Bb), 9 (Bb), 10 (Bb), 11 (Bb), 12 (Bb), 13 (Bb), 14 (Bb), 15 (Bb), 16 (Bb), 17 (Bb), 18 (Bb), 19 (Bb), 20 (Bb).

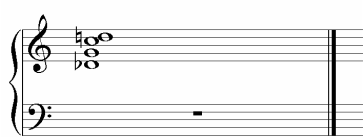
Serie armónica de Reb (hasta armónico número 20) CON INTERVALOS Y ENARMONIZADA PARA FACILITAR LECTURA



- Al basar buena parte de los procesos en un único sonido, reb, estamos polarizando, por tanto, la sonoridad general, es decir, se incluyen otros sonidos pero siempre en torno a una nota eje. Teniendo esto en cuenta, la **polarización** en notas o acordes eje será el proceso elegido para la organización armónica de la obra. Ésta se lleva a cabo del siguiente modo:

- La nota eje y los intervalos de color fundamentales formarán los acordes eje de cada sonido.

ACORDE EJE



- A cada sonido eje le corresponde una escala propia, tomando como modelo la extraída para reb de su franja armónica.

- Cada uno de estos acordes eje puede generar varios múltiplos, es decir, que cada uno de los sonidos que lo componen pueden comportarse como nuevos ejes y dar lugar, consecuentemente, a su propio acorde y escala.

Lógicamente, la utilización de múltiplos nos da un abanico bastante extenso de posibilidades. Planteamos aquí un esquema básico con los múltiplos más inmediatos, siendo tratados de forma concreta los casos que se alejen más en el análisis por movimientos:

Esquema polos

The musical score consists of four systems, each with four measures. The notes are: System 1: E, E1, E2, E3; System 2: E1, 1.1=E, 1.2, 1.3; System 3: E2, 2.1=1.2, 2.2, E; System 4: E3, 3.1=1.3, E, 3.3. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The bass line is mostly rests. Annotations include 'Enarmonizamos Do# con Reb' under the second measure of systems 2, 3, and 4.

- La interválica escogida se extiende también al **material temático**, cuyo desarrollo, como se anotaba al comienzo, será el que determine las distintas atmósferas o ambientes orquestales que se dan a lo largo de los pasajes de la obra. La obra plantea en este sentido un único material temático principal, al que denominaremos tema P y al que se suman dos contratemas (CT1, CT2) y una serie de materiales secundarios. Todo ello se contempla con mayor detalle en el siguiente apartado, dedicado a los materiales de la obra.

4.2. Materiales

El material a partir del cual se desarrolla toda la obra tiene su origen, en primera instancia, en el *multifónico eje* que, como hemos comentado, suscita la interválica de toda la pieza:

A partir del mismo y teniendo en cuenta lo dicho, se genera el *tema principal* de la obra, por lo que hablaríamos de una composición monotemática:

TEMA P

7 M 4 J 5D=4A 4 J 9 m 2m 2m 5D=4A 2m 4A 5D=4A 2m 4 J

El perfil del tema, como puede apreciarse, nos aportará la interválica predominante de la obra, del mismo modo que buena parte del desarrollo de la pieza se basará en las células motívicas que lo integran.

Asimismo, se plantean, además de este tema principal, otros dos *contratemas*, de carácter secundario, pero cuyo desarrollo, sin embargo, tendrá un peso prioritario en los movimientos central y final. A éstos se añade un material de enlace que también aparecerá a lo largo de la obra:

TEMA P

CT1

CT2

MATERIAL DE ENLACE

♩ = 80

7

Estos contratemas podrán aparecer tanto de modo independiente como junto al tema principal.

La relación entre el tema y los contratemas, así como con el material de enlace es tanto interválica como rítmica, e incluso mantienen en algunos casos una relación de carácter:

- CT1: Contiene el giro melódico de séptima mayor ascendente, así como la repetición, de tipo cadencial, de su cola, pero con una leve modificación rítmica, al igual que sucede en el tema P. Asimismo, mantiene el carácter staccato de ciertas partes del tema P, acusándolo más.
- CT2: Incluye el valor irregular de septillos, que se relaciona con los valores irregulares de cinquillo y tresillo del tema principal. Además de emplear la interválica que ya presenta el tema P (7ª mayor, 9ª menor, 4ª aumentada/5ª disminuida), utiliza la percusión repetida de una nota, así como una cabeza melódica característica (relacionada con la interválica, como decíamos). De nuevo se emplea en su diseño la repetición al final del material. Se trata del material más incisivo o percusivo.
- Material de enlace: La cabeza de este material insiste rítmicamente sobre una única nota de modo *tenuto* y luego toma para realizar su giro melódico característico el valor de negra ligada a tresillo, figuración que ya aparece en el tema P. Asimismo, en este material de enlace contiene el valor irregular de cinquillos, también presente en el tema P, si bien en este caso se utilizan éstos como diseños arpegiados.

De otro lado, se proponen otros materiales de naturaleza armónica, al igual que el multifónico eje, como es el caso de la *pedal-cluster* que inicia el primer movimiento y que aparece como elemento independiente al centro en el que nos encontremos o bien desarrollado de algún modo: invertido tímbricamente, realizando progresiones... La denominación se le aplica por el efecto que produce, ya que no se trata de un cluster propiamente, sino que consiste en la aparición de una nota eje y de todas las notas de la escala que genera sonando de modo simultáneo. Este elemento, al que podemos denominar *cluster-escala*, es el origen de la pedal que hemos señalado. Ambos recursos se utilizan a lo largo de la obra en varias ocasiones (comienzo, final de sección A, en B3.2...).

4.3. Procedimientos armónicos

Como se anotaba al comienzo de este apartado, la organización armónica general viene dada por los distintos polos o múltiplos del acorde eje. Sin embargo, dentro de estos centros armónicos generales, tienen lugar varios procesos compositivos propios de la utilización de armonías más o menos estáticas:

- **Mixturas:** desplazamiento en paralelo de intervalos armónicos idénticos o similares. Cuando hablamos de mixtura tonal nos referimos a aquella que respeta, al moverse, las alteraciones propias de la tonalidad o polo, en nuestro caso, en la que se encuentra. (serán las que se empleen en esta obra). Las mixturas reales, por su parte, mantienen estrictamente la interválica armónica inicial, independientemente de las alteraciones que el polo o centro tenga.

EJEMPLOS:

- Tercer tiempo, sección B, movimiento en paralelo de clarinetes (desde compás 97 de dicho movimiento).
- Segundo tiempo, Var. III, segunda parte, trombones (c148 del movimiento).

- **Manipulaciones del acorde a través de**

- Notas sustitutivas. Se sustituye con frecuencia, como ya adelantábamos, el intervalo de 4ª aumentada por el de 4 justa, por ejemplo, aunque se puede emplear cualquier sustitución.

En la transición del primer movimiento, por ejemplo, durante el primer tramo, ubicado en Fa# , se sustituye al final el do natural por el do#: lo mismo sucede en la segunda parte, en centro Do, donde el fa# se sustituye por un sol.

También en el CT2, se sustituye el sol (4ª por el fa# momentáneamente).

- Utilización de polos distintos de modo simultáneo: de c91 a c99, VI I y VI II siguen en centro Fa y el bajo pasa a centro Sol, produciéndose el choque entre do# y do becuadro.

El aspecto del **ritmo armónico** resulta, por otra parte, de suma importancia por su papel en la creación de puntos tensivos, de relajación o en los clímax orquestales. Asimismo, cabe destacar la utilización de pedales armónicas como ejemplo de estaticidad armónica en gran parte de la obra. Se anotarán algunos ejemplos a lo largo del análisis por movimientos.

4.4. Tratamiento rítmico

El tratamiento del aspecto rítmico se caracteriza básicamente por los siguientes usos:

- Disminución progresiva, regular o irregular, tomando un valor como referencia, lo que provoca una mayor proximidad entre los acentos y, consecuentemente, una sensación de celeridad. Esta disminución puede o no provocar la necesidad de cambiar de compás. En la transición del primer tiempo, por ejemplo, sí se hace necesario el cambio de compás para provocar la aceleración progresiva del pulso, mientras que en la pedal-cluster inicial o en la pedal de resonancia que aparece en la introducción de este mismo movimiento, en violines, por ejemplo, simplemente se acortan valores (cada vez una negra menos).
- Uso de patrones rítmicos:
 - A partir del efecto anterior: pedal inicial y resonancia que queda en violines.
 - Con estructura más o menos regular o en ostinato, generalmente con función de acompañamiento o fondo. Ejemplo: III movimiento, sección C, acompañamiento ostinato.
- Cambios de compás por necesidad melódica. En el segundo tiempo, los cambios de compás se suceden como necesidad gran parte de

las veces de adaptarse a la melodía. Esto sucede al pasar al compás de cuatro por cuatro en la primera variación, donde dicho compás se adecua mejor al tratamiento que se va a realizar del giro final de segunda del CT1.

- Articulación dentro del compás mediante acentos, lo que provoca que la línea divisoria pierda importancia. El mejor ejemplo lo encontramos en la última parte de la sección B de primer movimiento (desde c199 a c217). También en la cadenza, dentro del tercer tiempo, vemos otro ejemplo (c345).

- Uso de valores irregulares de 5 y 7 tiempos, tanto melódicamente como configurando un contexto rítmico propio (c127, la cola del tema, de siete pulsos, se emplea para dar lugar al compás, donde el material es el que da la coherencia rítmica, el que marca los acentos).

- Empleo de pasajes polirrítmicos: coda del primer tiempo, introducción del tercer tiempo, acompañamiento polirrítmico en sección B del tercer tiempo.

5. ORQUESTACIÓN

5.1. Tipología de la orquestación y planos

El aspecto orquestal de la obra se organiza primordialmente por planos sonoros, de modo que distinguiremos entre elemento de primer plano, segundo plano, tercer plano...; plano de fondo...

Respecto a las combinaciones que pueden aparecer en uno u otro plano orquestal, éstas son generalmente de naturaleza mixta, aunque se emplean no pocas veces las combinaciones por familias puras.

También encontramos pasajes en los que el solista suele dialogar con un grupo de instrumentos homogéneo (en b1 del primer movimiento, por ejemplo, se dialoga con trompetas; en el movimiento III, al comienzo de la sección C, lo hace con los fagotes) o donde los acompañamientos son muy suaves.

Otro de los aspectos fundamentales que se han considerado a la hora de plantear la orquestación de la pieza es el grado de contraste/continuidad entre pasajes. Buscándose

ambos efectos en según que puntos, ha de mencionarse de modo general que, a medida que avanza la pieza, los contrastes son más acusados (colabora a generar mayor tensión), de modo que el primer tiempo es el que tiene los contrastes menos bruscos. Añadiremos que los contrastes se usarán, además, para lograr grados más o menos acusados de articulación formal.

En general, para conseguir el contraste/continuidad orquestal, se ha recurrido:

- Al cambio tímbrico. Por ejemplo, en el tercer tiempo, la entrada de la primera variación nos introduce en un contexto de maderas tras una introducción con un acompañamiento netamente de cuerdas.
- Al contraste de masa orquestal. En el primer tiempo, la entrada de la sección B con el arpa sola tras el tutti de la sección anterior (c127) consigue un gran contraste, con un timbre hasta ahora no explotado melódicamente, y un efecto de mayor articulación que el que se venía produciendo al comienzo del movimiento.

5.2. Tratamiento del solista

Como se adelantaba al comienzo del análisis, la obra, de tipo concertante, otorga al saxofón solista un peso tímbrico muy importante, pero que no deja de situarse en la búsqueda de un resultado orquestal global. Teniendo este aspecto en cuenta, encontraremos, respecto al binomio solista/orquesta, los siguientes tratamientos:

- Planteamiento conjunto de pasajes o ideas, ya sea con la orquesta completa, con una sección pura o grupo mixto, o bien con instrumentos de carácter solista en ese momento.

EJEMPLO: tr1, b2

- Ubicación en primer plano del solista mientras la orquesta se sitúa en segundo y tercer plano, según la complejidad del fondo planteado.

EJEMPLO: a1.1

- Utilización del solista como parte del segundo plano o del fondo que acompaña a una idea presentada por otro instrumento, conjunto instrumental o sección.

EJEMPLO: a2'.1

- Enfrentamiento entre el solista y otro/s instrumento/os de carácter también solista en ese momento, o bien contra una sección pura o grupo mixto o contra la orquesta:

EJEMPLOS:

- a) En b1, contra trompetas
- b) Inicio de C en tercer movimiento.

5.3. Texturas orquestales

A continuación veremos las texturas orquestales que tienen lugar a lo largo de la obra, las cuales se pueden clasificar del siguiente modo:

- Textura de melodía acompañada: tema del segundo movimiento (c16).
- Textura homofónica: c241, donde toda la orquesta realiza la cola del tema.
- Textura contrapuntística (imitativa y no imitativa): movimiento III, inicio del fugado en cuerdas.
- Textura compleja o mixta: la mayor parte de los fragmentos disponen de una textura que combina algunos de los tipos que hemos señalado.

5.4. Recursos tímbricos

Al hablar de los recursos tímbricos, nos centraremos primero en los que se emplean de modo general y, posteriormente, en los específicos para el solista.

a) Generales

- Cambio de color de una misma pedal o sonido concreto mediante dinámicas contrarias simultáneas.
- Empleo de dinámicas al niente.
- Cambio progresivo de color orquestal de una misma línea o plano: c91 a c99, por ejemplo, donde la línea de violines pasa poco a poco a la percusión; mov. II, Var. I, donde la cabeza del material de enlace, presentada por trompas, pasa a los fagotes; paso del tema P del saxo a los metales en sección a1 del primer tiempo.
- Acordes o notas que se “colorean” mediante notas consecutivas a las que se les da menor peso orquestal, pero que aportan una sonoridad diferente al sonido predominante.
- Utilización del *frullato* o trémolo dental
- Uso de sordinas en metales y del *bouché* en trompas.
- Empleo de armónicos en la cuerda.
- Utilización de la percusión como apoyo de ciertos puntos melódicos.

b) En la parte solista

- Utilización de sonidos múltiples o multifónicos.
- Uso del frullato.
- Empleo del vibrato lento y rápido, así como la consecución de ambos.
- Utilización de dinámicas al niente.
- Uso del slap o ataque de lengua sobre la caña.

- Pasajes que, manteniendo o no un mismo nivel dinámico, pasan de sonido con más cantidad de aire a menos y viceversa. Se trata de timbrar o destimbrar los sonidos.

- Utilización de la dinámica como recurso de color. Al tratarse de un instrumento melódico, el repertorio contemporáneo para saxofón alto viene explotando dicho recurso de manera bastante virtuosística. Se emplean así cambios entre dinámicas extremas en poco tiempo, pasajes progresivos, pedales que se mueven dinámicamente con variaciones de intensidad expresivas...

- Empleo del glissando, tanto mecánico como de labios.
- Interrupción brusca de la emisión.
- Desafinación del final de los sonidos en sentido ascendente.

ANÁLISIS POR MOVIMIENTOS

MOVIMIENTO I: Forma binaria y coda, *Andante*.

- **Análisis**

El primer movimiento de la obra se estructura en dos secciones, A y B, seguidas de una Coda con carácter reexpositivo.

En la primera de las secciones, se presenta el material temático que se empleará a lo largo de la pieza, esto es, el tema principal y los dos contratemas, además de otros materiales secundarios. Posteriormente, tiene lugar una segunda sección (B) en la cual se lleva a cabo el desarrollo del elemento motivico principal esencialmente, reservando el tratamiento del resto de materiales presentados en A para movimientos posteriores. En la Coda, como veremos, se produce una breve recapitulación de tema principal para cerrar así este primer tiempo. De este modo, la organización del primer movimiento, incluyendo la división en subsecciones es la que sigue:

- SECCIÓN A:	A1 – A2- TR- A2’
- SECCIÓN B:	B1, B2, B3
- CODA	

- **SECCIÓN A**
- **Subsección A1**

La primera subsección que encontramos en A, esto es, A1, va del c1 al c33 y se articula mediante la siguiente estructura formal:

Introducción (Pedal + Multifónico) - a1.1 – a1.2 – a1.3

A lo largo de esta primera parte, se van a presentar varios de los materiales temáticos principales de la obra, y lo harán tanto en el solista como en la orquesta. Estos elementos son los que siguen:

- Pedal-cluster
- Multifónico eje
- Tema principal

En esta primera aparición, estos tres recursos temáticos se organizan de modo que el último parece ser consecuencia del anterior, es decir, planteando su escucha como un proceso en el que la pedal-cluster parece resumirse, al disminuir, en el multifónico eje, y éste, a su vez, parece descomponerse en el material temático principal (P), en el cual desemboca.

Por otro lado, nos situaremos armónicamente en el acorde eje de Reb, derivado del multifónico generador y a partir del cual se obtendrán el resto de múltiplos por los que la armonía va a desarrollarse, como ya se adelantaba en el análisis general de la obra. El eje se presenta, por tanto, de forma estable y reiterativa, no sólo en los elementos primarios que hemos comentado, sino que también lo hace en todos los elementos que configuran el plano de fondo en la subsección (dobles cuerdas en cellos, resonancia general, trémolo en timbal, líneas melódicas secundarias en trombón...). Además, a través de la resonancia que queda tras la pedal-cluster en los violines, manteniendo las notas esenciales (aquellas que componen el acorde eje, el cual amplía, como hemos visto, el multifónico generador), se consigue que el “eco” de ésta se extienda durante todo el pasaje, bien sea a través de la resonancia indicada o bien a través del “grano” que aporta el trémolo de timbal y que va modificándose tímbricamente, como veremos al hablar de la orquestación.. Se eligen dichos sonidos del acorde eje (la fundamental, la 7ªM y la 9ªm) porque entre sí también forman interválicamente un cluster, con lo que la sensación de continuidad de la pedal resulta más efectiva que si hubiésemos escogido los sonidos del multifónico generador (fundamental, 4ª AU y 9ªm), por ejemplo.

Por todo lo explicado, podemos concluir que A1 se construye sobre una armonía pedal de Reb y sus resonancias.

En lo que se refiere a la orquestración en esta primera parte, podemos decir que se va procurar recrear una atmósfera estática, buscando una sonoridad media-grave, algo oscura. En cuanto a la dinámica general, aunque es bastante fluctuante, únicamente consigue el *forte* en la pedal de inicio, que aparece de modo contundente, ya que en el resto de la sección, veremos cómo los instrumentos alcanzan por lo general niveles algo más suaves, incluido el solista, dentro de la idea de que todo lo que vaya a suceder parezca fruto de esa primera aparición repentina inicial.

Al tratarse de una sección inicial, asistiremos a la presentación conjunta de solista y orquesta de un efecto global, en el caso de la pedal y del multifónico generador, que queda como resto/origen de ésta. Sin embargo, ya en a1.1, el material melódico P se confía a saxofón, el cual lo repite dos veces (a1.1, a1.2), apoyado por los metales, los cuales, finalmente y tras ir tomando poco a poco cada vez más giros del tema, completan la tercera y última aparición, por lo que se produce un traslado de timbre progresivo. Podemos hablar de una presentación conjunta de la línea melódica, mientras en el resto de la orquesta encontramos un acompañamiento y un fondo de resonancias. Desde a1.1, por tanto, tenemos una textura general de melodía acompañada, pero compleja, en la que la melodía se disgrega y el acompañamiento tiene varios planos.

El primer elemento orquestal que habría que mencionar es el de la citada pedal-cluster de inicio. Aparece tres veces consecutivas, abriendo la obra, y variará en cada una de las mismas la dinámica de los instrumentos que la van configurando, por lo que cada vez aparecerá con un color diferente, según la línea de intensidad que se les señala los intérpretes.

La pedal-cluster, en tutti, incluye todos los sonidos de la escala derivada de Reb, centro armónico principal, de modo simultáneo (no es un cluster en el sentido literal de la expresión, pero el efecto es equiparable, por eso tomamos esa denominación). La aparición de estos sonidos sigue un patrón de entradas que hacen que, poco a poco, ésta se vaya “rellenando” de modo escalonado, por puntos tímbrica e interválicamente variados, hasta llegar a los metales graves y cerrar la pedal de nuevo en el ataque inicial.

Como puede apreciarse en la partitura, además, se trata de una pedal con cortes en ciertos tiempos, de modo que el sonido se interrumpe de forma unánime cada 5, 4 3 y 2 negras consecutivamente, procurando la sensación de precipitación hacia el ataque. Este

recurso de disminución, como se adelantaba en el análisis general, será de uso frecuente a lo largo de la pieza para lograr el efecto comentado.

Tras el ataque inicial, quedan en flautas, flautín y violines I la fundamental, la 7ª mayor y la 9ª menor del acorde, formando la **resonancia principal** de la que hablábamos. Su origen más directo lo encontramos en el acorde que violines Ib y violines II percuten en pizzicato.

Sobre esta resonancia hay que indicar, de otro lado, que colabora a crear esa sonoridad general media-grave que, como decíamos, busca esta primera parte, pues, al estar en el sobreagudo, hace que el resto de elementos, que no se han adjudicado siempre a las tesituras especialmente bajas, suenen más grave por el contraste que suponen.

Por su parte, el plato suspendido y el tam-tam se percuten suavemente para apoyar dicha resonancia, mientras el trémolo en pianísimo del timbal aporta la textura de grano a la pedal que adelantábamos, cuyo efecto se mantiene y pasa al *frullato* en flautas o al trémolo en los propios violines. Estos cambios tímbricos se procuran de forma muy progresiva y en partes donde el nuevo color pueda percibirse, aunque sea suavemente (tramos donde la orquestación es menos densa o donde el solista termina una frase, por ejemplo).

Veamos ahora cómo se organiza la orquestación tras la aparición de la pedal:

- *Plano 1:* el solista presenta el multifónico eje y, posteriormente, el tema principal.

- *Plano 2:* trompas y trompetas apoyan el tema puntualmente hasta que, progresivamente, lo adoptan por completo y sustituyen al saxofón en la última presentación. Los oboes irán coloreando estos apoyos de la trompeta, emitiendo notas consecutivas, inferiores o superiores a la que la trompeta da en ese momento. El timbal hará eco, puntualmente, del material en cinquillo presente en el tema principal en trompetas.

- *Plano 3:* El plano de fondo se configura de modo complejo. Los violines en el sobreagudo y flautas (el piccolo muta a flauta I) mantienen resonancia de la pedal inicial, realizando pequeñas inflexiones mediante el trémolo y el *frullato* respectivamente. Estos batimentos

procuran que la textura de grano que aportaba el timbal, el cual aparece y reaparece tras la pedal de inicio, se mantenga a lo largo de la subsección. De otro lado, la cuerda grave mantiene ataques en dobles cuerdas de tipo percusivo durante todo el pasaje, también procedentes de la pedal inicial. Estos ataques configuran un breve patrón rítmico en c18 que se repite tres veces, la última con un alargamiento intermedio (c31) buscando la cadencia por repetición. Además, los ataques serán coloreados, esta vez, por los fagotes. Por último, los trombones realizan una línea de bajo como contrapunto del tema principal.

Será en la última frase, en a1.3, cuando hagan su aparición arpa y marimba (el arpa ya venía sonando), realizando un patrón rítmico ostinato que será apoyado por los violines en pizzicato, lo que termina de dar un carácter estático pero punteado a toda esta primera parte. Además, dicho ostinato irá introduciendo progresivamente la síncopa característica del primer contratema (CT1), el cual se presentará en la subsección que sigue. Avanzamos, así, hacia un movimiento progresivo de la pedal inicial.

Sobre la utilización de **recursos tímbricos** en este pasaje, podemos mencionar el “colorear” ciertas notas de la melodía empleando las notas inmediatamente superiores, inferiores o ambas (C23), el uso de las trompas en *bouché*, la parición de los trombones con sordina o del *frullato* en las maderas agudas con la intención de mantener la textura de grano que aportaba el timbal.

El uso en la cuerda del *sul ponticello* aporta más armónicos a la resonancia principal (C1), un color más “sucio”, así como las dobles cuerdas dan al acompañamiento un efecto percusivo, pero no nítido, que colorea la contundencia del pizzicato Bártok en contrabajos.

El cambio de timbre progresivo como recurso lo encontramos en esta sección en el paso del tema P de solista a metales o en el paso de los trémolos de timbal a flautas y a violines.

Hay que señalar, por otra parte, que las dinámicas *al niente* se emplean para que todo parezca “surgir” poco a poco del golpe inicial.

Centrándonos ahora en la escritura para **el solista**, se emplean varias técnicas:

- Utilización de dinámicas abruptas que pasan de unos matices a otros rápidamente, dando lugar a dos planos de volumen (c20). Este tipo de escritura, muy frecuente en el repertorio de este instrumento relativamente moderno, y la sensación de los dos escalones se amplía posteriormente en los pasajes en los que el saxofón realiza dos voces ya claramente diferenciadas y con niveles dinámicos o colores tímbricos bien diferenciados. Véase, por ejemplo, el periodo de transición, que se inicia en c55.

- Empleo de reguladores *al niente* para que la aparición del sonido sea siempre suave, al igual que su extinción cuando así se indique (c18).

- Uso del tipo de ataque indicado con el símbolo “t”, el cual nos permite cortar de modo seco las notas comenzadas al niente (c18). Recuerda al modo de aparición de la pedal, que, tras el golpe inicial, aparece suavemente pero se extingue en un nuevo tutti percusivo.

- Uso de vibrato lento y rápido en las notas tenidas o reposos (c21).

- Uso de glissando de labio y mecánico (tercer tiempo, sección B).

- **Subsección A2**

La subsección A2 se inicia en el compás 34 con la aparición de la cabeza del tema P en cellos, los cuales toman *al niente* la nota “do” que dejan los trombones y comienzan el ascenso inicial del tema. Esta segunda subsección se articula del siguiente modo:

a2.1. – a2.2. – a2.3. + enlace

En a2.1 aparece el tema en cellos, como decíamos, pero reducido a un esquema básico de notas. Suena entonces a la vez el primer contratema (CT1) en el fagot I, cuyo eco reproduce la marimba inmediatamente. Las violas y violines II imitan dicha entrada en a2.2., modificando la intervállica, mientras los cellos y contrabajos van densando una pedal sobre la que, poco a poco, nos trasladaremos de un polo armónico a otro. El CT1 vuelve a repetirse, ya en ambos fagotes y de nuevo en marimba. La imitación esta vez de los violines I entra un compás antes de lo que venían haciendo violas y violines II respecto a los cellos,

al igual que lo hace posteriormente el saxo, por lo que van estrechándose las entradas en a2.3. para subir al primer punto de tensión en la sección A. En éste, alcanzado y abandonado de modo muy suave, el solista domina finalmente la melodía para terminar su fraseo en el enlace que el clarinete, a modo de continuación del timbre y la línea melódica del saxofón, realiza en los compases 52 y 53 hacia la transición.

Los materiales que se emplean en esta subsección son los siguientes:

- Tema P* (con modificaciones)
- Contratema 1 (CT1)
- Cinquillos en fusas, derivados del tema P y de carácter secundario, que se usan como elemento en la subsección siguiente (TR), por lo que van introduciéndose al final de A2, pero algunos de ellos tratados por evaporación (c47, clarinete).

Del tema P (o tema principal TP) se empleará esencialmente la cabeza, aunque finalmente aparezca en el saxo una versión completa y trasformada, la cual acelera y decelera el material utilizando de modo consecutivo el elemento de cinquillos en su valor original y por aumentación en corcheas. Este proceso será utilizado varias veces en la obra, así como el uso de un material y su aumentación de modo simultáneo, como ya se adelantaba en el análisis general.

Centrándonos ahora en el aspecto armónico de la sección, en la parte a2.1 y en a2.2 iremos modulando de forma progresiva a un nuevo centro o polo: sol#, es decir, el acorde 1.3. El objetivo es recorrer la primera serie de múltiplos del acorde eje (E) desde el más alejado de la misma, pero sin volver al eje (1.1= E), de modo que, tras pasar por sol#, que se establece definitivamente en a2.3, iremos a fa#, el siguiente múltiplo, al cual llegaremos ya en la sección de transición, ubicada en sus múltiplos, como veremos más adelante.

En a2.1, como indicábamos, se busca de modo progresivo el nuevo centro, de forma que en la violas y violines II, por ejemplo, el giro melódico del tema se modifica y se apoya sobre las notas principales del nuevo polo (c41, re natural en vez de bemol; c42, re y la naturales en vez de bemoles). También como ejemplo, podemos ver que en los

contrabajos se realiza un giro inicial (a2.1) que incluye el la natural de modo significativo en el bajo y que ya en a2.2 modifica sus notas buscando el nuevo polo (re y la naturales).

La orquestración en A2, en la cual el tema P pasa a la sección de cuerdas y, finalmente, de nuevo el solista, sigue una línea muy similar a la planteada en la primera subsección; sin embargo, se producen varios cambios significativos:

- Hay una subida generalizada del nivel dinámico, buscando el primer punto de tensión del que hablábamos al principio.
- El carácter más disgregado de A1 comienza a volverse en A2 más compacto, las líneas aparecen de forma más clara, sobre todo por la presentación en la cuerda.
- La estaticidad de A1 comienza a avanzar poco a poco hacia el movimiento, inicia una aceleración muy suave.
- El registro se amplía hacia el agudo, tanto en el solista como en cuerda o gracias a la aparición del CT1 en el registro agudo de los fagotes.
- La textura pasa a ser contrapuntística imitativa, aunque, a partir de a2.3, con la entrada del solista el resto de instrumentos pasan esencialmente a acompañar la línea melódica de éste mediante un ostinato del acorde sobre sol#, el nuevo eje que aparece en la subsección.

La organización por planos de los elementos es la siguiente:

- *Plano1*: El tema P, reducido a un esquema de notas más básicas, se presenta en estrecho ahora en la cuerda (violoncellos primero, seguidos de violas y violines II, para terminar con la entrada de los violines I). El solista realiza una cuarta y última entrada en la que ya sí aparece el tema de modo más desarrollado, casi similar a su perfil original, pero más libre, alargado de modo que, como ya hemos explicado anteriormente, se alternan los valores de los cinquillos tanto de corcheas como de semicorcheas, por ejemplo, para buscar la sensación de

aceleración/deceleración del material. Conforme presentan las entradas, las cuerdas van iniciando un ostinato rítmico que, como ya se ha indicado, percute el acorde del nuevo polo: sol#. El obstinado aparece en a2.3 y desaparece suavemente en el mismo tramo, ya hacia la transición.

- *Plano 2:* Los metales apoyan a las cuerdas en ciertos puntos del tema P, al igual que lo hacían en A1, hasta el c45. A partir de ese compás, los apoyos se acentúan ahora también con la madera, que viene de realizar las resonancias al propio tema, tal y como hiciera en la subsección anterior. En una última parte de a2.3, estos apoyos se convierten en los cinquillos en fusas que se desarrollarán en la subsección de Transición. Aparecen en el piccolo, las flautas y los clarinetes.

- *Plano 3:* El contratema 1 aparece en fagotes y como eco en la marimba durante toda la subsección. .

- *Plano 4:* Arpa, marimba y, al inicio, violines Ib y violines II (en pizzicato) van percutiendo suavemente la cola del CT1. Este continuo percusivo sirve de nexo entre A1 y A2, al anticipar el material de una subsección en otra. Este recurso, como se apuntaba en el análisis general, se empleará en varios momentos de la obra como herramienta eficaz para los pasos o transiciones progresivas que se buscan en la gran mayoría de los casos. Además, esta línea percusiva sirve de inicio del movimiento tras el pasaje de pedal anterior; un movimiento que, como veremos, se irá acelerando progresivamente a lo largo de la sección A.

En lo que se refiere a los recursos tímbricos empleados en esta subsección, cabe señalar en primer lugar la utilización del registro más brillante y tenso de los fagotes para la presentación del primer contratema.

Asimismo, aparece de nuevo la emisión en *bouché* en las trompas. Éstas mismas realizan ahora también ataques *sfpp* (c40).

Los timbales cambian de tipo de baqueta para la ejecución y su sonido se vuelve más incisivo, más concreto, en definitiva, que en la sección anterior.

En cuanto a la parte solista, ésta mantiene la misma intención sonora que en la sección A1, aunque ahora plantea el tema P de forma mucho más libre.

- **Subsección de Transición**

La sección de Transición (TR) se inicia en el compás 54, cuando, tras el enlace que realiza el clarinete con la cola del tema P, nos ubicamos en un nuevo centro, fa#, y comienza una parte cuyas características veremos a continuación. En este pasaje, el saxo pierde buena parte de su carácter solista y pasa a formar parte del entramado común que va creando éste y las maderas, todo ello dentro de una textura mucho más ligera que la de las partes anteriores.

La estructura formal de esta sección es la siguiente:

tr1- tr2- tr3 (tr3.1 – tr3.2)

Los centros armónicos por los que se pasa a lo largo de esta sección son: Fa#, Do, Fa becuadro y Sol

En la primera parte de la Transición (tr1), nos situaremos en el acorde 1.2, donde nos había dejado el pasaje anterior, A2. A lo largo de toda esta subsección, de carácter bastante más inestable que las anteriores, nos moveremos por los múltiplos del acorde 1.2, esto es, de fa#, como se aprecia en el esquema.

Estos traslados armónicos junto con el tratamiento del material serán los que determinen la articulación citada. Así, en tr1 se va plantear un contrapunto inicial a partir del que será el material de enlace de mayor relevancia , que aparece en clarinetes configurándose poco a poco, desde c54 hasta c59, repartiéndose con entre éstos y el solista. De cualquier modo, hay que recordar que los cinquillos en fusas que pertenecen a este material de enlace ya se venían adelantando en las maderas al final de A2. Añadir también que el saxofón, en esta primera parte, no sólo configura el material de enlace junto a los clarinetes, sino que él mismo empieza a dibujar una textura de dos líneas melódicas o planos que se relaciona o continúa en cierto modo los característicos cambios de dinámicas de las secciones A1 y A2. Una línea será, por tanto, la marcada como voz inferior, que realiza los cinquillos en fusas, mientras que la otra serán las notas del registro agudo atacadas bruscamente.

En tr2, que se inicia en el compás 66, el saxo toma la línea temática con mayor presencia. Además, se produce el primer cambio de centro hacia uno de los múltiplos de Fa#: Do. Continúa, por otra parte, el tratamiento del material anterior.

En el compás 78 comienza la última parte de la Transición, la cual se estructura en tr3.1 y tr3.2. En cada una de estas partes nos situaremos en un centro: fa en tr3.1 y sol en tr3.2 (ambos múltiplos de fa#), aunque ambas comparten material temático: el segundo contratema (CT2). Éste aparece por primera vez en las violas, aunque no completo, en los compases del 79 al 82; la presentación íntegra del contratema tiene lugar en las flautas poco después, desde el c82 al c88. Este contratema, de carácter seco y percusivo, procura a esta tercera parte un carácter particular. El CT2, una vez ha aparecido su cabeza en violas, pasa a repertirse en el arpa, las flautas y los clarinetes junto al solista en *slap*. Vemos cómo el saxofón vuelve a tener un papel similar al del resto de instrumentos, incluso secundario, durante esta parte de la Transición, a pesar de que en tr2 surge con algo más de importancia. No será hasta la vuelta del tema principal, con A2', cuando vuelva a aparecer con un carácter solista.

Por otro lado, en esta última parte de la Transición, de carácter cadencial, comienzan a aparecer los elementos característicos que abrieron la sección A1: el bajo percusivo en dobles cuerdas (c78), el trémolo del timbal y, ya en tr3.2, la pedal-cluster. De este modo, los mismos elementos de tensión que sirvieron para abrir la primera subsección A1 se emplean ahora para cadenciar de nuevo sobre el tema principal, aunque en su versión de A2 (ahora A2'), lo que ayuda a fundir aún más una subsección con otra y a lograr entre ambas una mayor continuidad. Se trata de un ejemplo de la utilización de la pedal-cluster como elemento independiente (se mantiene en reb, aunque el centro armónico de tr3 es sol) y de tensión intrínseca. Hay que apuntar que la pedal se ajusta al compás de 3x8 respetando en general sus duraciones originales (en 5x4) y la caída en el golpe final (c109); únicamente se realiza una modificación de importancia: se prolonga el final para cadenciar.

Uno de los rasgos fundamentales de esta subsección de Transición es la utilización de uno de los recursos que se plantearán a lo largo de toda la obra: la aceleración/deceleración rítmica, que ya aparecía en el solista cerrando A2. A lo largo de TR, se va a producir un proceso de celeridad que se plantea, tomando la corchea como valor para ir estrechando la aparición de los acentos (figura = figura, aunque por

comodidad de interpretación se indiquen pasos de negra = negra, por ejemplo, en vez de la corchea como figura), del siguiente modo:

tr1: 5x4 (10 corcheas) - 4x4 (8 corch.)

tr2: 3x4 - 5x8

tr3: 2x4 – 3x8

Para que el procedimiento sea más notorio, la música permanece dentro de uno u otro compás el mismo número de compases (6) hasta tr3, donde la presentación el CT2 pide una mayor dilatación de las frases y un mayor número de repeticiones. En este punto ya se ha acelerado el ritmo lo suficiente como para crear un contexto adecuado para la aparición de CT2, cuyos valores de semicorcheas mantienen la tensión rítmica hasta que se vuelve a producir una última reducción al pasar al 3x8 (c90).

Justo en el último compás de la Transición, observaremos que en la cuerda se produce un ataque de arco en cada semicorchea, lo que aproxima de modo máximo los acentos (c108). Se enlaza con el compás original de 5x4, en el que se ubica el tema P, con la entrada en la subsección A2' (c109) mediante la igualdad de corchea = corchea de nuevo. Veremos cómo, además, en dicha subsección se procura mantener en cierto modo la aceleración incluyendo dibujos en fusas que aparecen en la madera, recordando y vinculando esta sección con todo lo que hemos escuchado en la Transición.

Los materiales que aparecen durante la sección de transición son, tras todo lo comentado, los siguientes:

- Material de Enlace, que aparece exclusivamente en solistas y maderas. Se compone tanto de la cabeza que aparece en los clarinetes (c54, c55...) como de los cinquillos de fusas que presenta el saxofón (c58), etc. Aparece completo en la Coda de la obra.

- Contratema 2 (CT2), presentado por las violas en pizzicato en la parte tr3 (c80), aunque, al igual que el material de enlace, no aparece la primera vez por completo, ya que la aparición íntegra tiene lugar en el c82 al c88 en las flautas, apoyadas por los clarinetes. Tienen un carácter seco y sigue una línea melódica

característica. Al aparecer en pizzicato, en staccatissimos o en *slap* en el solista, confiere a esta última parte un carácter bastante ligero, punteado.

- Un material secundario de intervalos de 4ª, 5ª y 7ª que se emplea para configurar el acompañamiento que realiza la cuerda durante toda la subsección en pizzicato y *col legno*.

- En la última parte de la Transición, tr3, aparecen elementos de A1: la pedal-cluster, bajo percusivo en dobles cuerdas o trémolo de timbal.

Dentro de la manipulación o desarrollo que se lleva a cabo sobre estos materiales destaca la aparición simultánea, por primera vez, de un tema o giro y su aumentación, realizada de forma libre (se busca la sensación de aumentación) (c63, oboes).

En cuanto al planteamiento armónico de toda la subsección de Transición, como hemos anotado, se realiza sobre el acorde 1.2 (fa#) y todos sus múltiplos. Hablaremos ahora de los procedimientos que tienen lugar dentro de cada uno de los centros:

- En tr1 nos ubicamos en fa#, cuya escala resultante, como vimos en el análisis general, tiene la nota do natural. Uno de los procedimientos que citábamos para dar variedad o color dentro de los centros era el de la utilización de notas sustitutivas; en este caso, como se puede apreciar desde el c61, el do natural se combina, con igualdad de importancia, en varias ocasiones por el do# (la 5º Dim. por la 5ª J). Ambas pertenecen a la escala que genera fa#, pero el do natural, que es una de las notas fundamentales del acorde, se está viendo sustituido en igualdad de peso por otra nota (do#).

- En tr2, donde estamos sobre el polo do (primer múltiplo de fa#), se produce un proceso similar: el fa#, nota parte del acorde principal de do, se sustituye o se combina con sol, que, aunque pertenece a la escala propia del centro do, no es una nota del acorde principal. Puede apreciarse si se compara el dibujo melódico de los violines I en los compases 67 y 72.

- En tr3, donde los polos son fa natural y sol, hay que indicar que desde el c96 los violines continúan con el primer centro (fa) mientras que el bajo ya ha pasado a sol; ambos centros se solapan mientras los violines terminan su línea melódica, que desaparece poco a poco.

En lo que se refiere a la orquestación de la Transición, ésta busca, como decíamos, una mayor ligereza y una nueva ampliación del registro hacia el agudo. En este caso se combinará al solista con las maderas, dando lugar a una textura contrapuntística y a una dinámica general suave, tras el primer punto de tensión en A2, que poco a poco nos llevará a una mayor tensión al final de la subsección (tr3). Esta textura contrapuntística cuenta con un acompañamiento en cuerda, por lo que se trataría de una textura general mixta.

Podemos distinguir los siguientes planos hasta tr2:

- *Plano 1:* Maderas (clarinetes, oboes, flautas y piccolo) y solista realizan un contrapunto libre.
- *Plano 2:* Los fagotes, el contrafagot y el clarinete bajo participan del contrapunto libre, pero a modo de colchón mediante un conjunto más estático.
- *Plano 3:* La cuerda realiza un acompañamiento en pizzicato y, progresivamente, también *col legno battuto*, combinándose ambos efectos (de tipo percusivo) simultáneamente ya en tr2, para quedarse toda la sección con el último efecto solamente en tr3. Hay que indicar que la disposición o reparto de ambos efectos se distribuye de modo que siempre quede un mismo grupo realizando un mismo dibujo, pero con los dos colores a la vez.

En tr3, con la aparición de los elementos de A1 (cuerdas graves non divisi, timbal), se modifican los planos:

- *Plano 1:* CT2, que va pasando por varios timbres y que poco a poco se va reduciendo en tr3.2., eliminándose cada vez más notas de éste desde su final. Queda entonces en el solista y los clarinetes, los últimos en presentarlo, apoyados por la marimba ya en los últimos compases hacia A2'.
- *Plano 2:* Maderas graves y ahora también metales (muy suaves, algunos con sordina para que empasten mejor tímbricamente con fagotes), que alargan los valores para ofrecer un mayor sustento a los elementos percusivos que empiezan a aparecer (cuerdas graves). El timbal en trémolo también entraría dentro de este plano de fondo.

- *Plano 3*: Línea de acompañamiento que pasa de la cuerda *col legno battuto* al arpa y a la marimba de modo progresivo hasta tr3. Esta línea se acelera en la marimba y termina fundiéndose con el CT2, a su vez disminuido.

- *Plano 4*: Nueva línea en arco (dobles cuerdas de A1) que aparece en cellos y violas y que, a medida que la anterior línea de acompañamiento pasa al timbre del arpa y la marimba, ésta va engrosándose hasta que toda la sección la realiza (desde tr3.2).

En tr3.2, se mantienen los planos 1/3 (sólo en solista, marimba y arpa) y 4, mientras el resto de la orquesta se ve “invadida” por la pedal-cluster, con la que culmina la subsección.

Atendiendo a los recursos tímbricos empleados, habría que señalar:

- La utilización de la combinación entre *pizzicato* y *col legno battuto* en la cuerda, ambos de efecto percusivo.

- La aparición de material temático en *staccatissimo* combinado con el *slap* del solista (desde c91 hasta final de la subsección) y con la marimba, buscando un efecto percusivo, pero timbrado.

En lo que respecta al papel del solista durante toda la subsección, como indicábamos, éste pasa a fundirse fundamentalmente con las maderas, para dar lugar a un efecto global, tanto en la parte contrapuntística (tr1 y tr2) como en la parte en la que realiza el CT2 (tr3). Reservaremos su protagonismo tímbrico para la siguiente subsección, donde se produce una vuelta al material temático principal.

Hay que destacar el planteamiento en dos voces del solista durante tr1 y tr2, con la idea de ampliar el efecto de contraste dinámico que ya se buscaba en A1 y A2:

- Una se sitúa en el agudo y realiza un tipo de ataque *sforzando*.

- La segunda voz realiza arpeggios de cinquillos en fusas que aparecen y desaparecen *al niente*, como líneas melódicas que no llegan a emerger plenamente y que se aceleran antes de extinguirse.

De otro lado, el solista hace uso, como hemos indicado, del *slap*, que ya aparecía en la pedal-cluster para lograr un efecto percusivo y que nos sirve como conexión tímbrica entre el CT2 y la pedal con la que culmina la subsección, lo que, de nuevo, facilita la sensación de cambios muy progresivos y casi consecuentes unos de los otros.

- **Subsección A2'**

Este pasaje, el último de la sección A, supone una vuelta a los materiales y al planteamiento de las subsecciones A (1 y 2), aunque se escoge específicamente un regreso más parecido a A2 para buscar de nuevo un clímax, esta vez de mayor importancia para finalizar la primera sección. Comienza en el compás 109 y finaliza en el 126, con el compás de silencio de enlace a la sección B.

Formalmente, su estructuración es la que sigue:

a2'.1 (4+2) – a2'.2 (11+1 [enlace])

La primera parte, a2'.1, recupera la cabeza del tema P a modo de vuelta o cierre de la sección, volviendo, además, al centro principal: reb. Ésta se presenta varias veces en cuerda, pero terminando la línea melódica en maderas, con dibujos en los clarinetes de cinquillos y seisillos que conectan de algún modo esta sección con la Transición, como una continuación no desvinculada totalmente de lo anterior.

En a2'.2, que comienza en c115 con el cambio de centro a sol#, el solista recupera la línea melódica del tema principal y lo presenta modificado respecto a como lo hizo en A2. La subsección finaliza de modo similar a como lo hiciera A2, con el comienzo de un ostinato en cuerda que, esta vez, sin embargo, no desaparece suavemente, sino que aumenta la tensión mientras aparece la pedal-cluster, ahora yendo del grave al agudo. Con la aparición de la pedal-cluster emulamos el mismo proceso que se produjo para ir de TR a A2', solo que, esta vez, la pedal-cluster crea una falsa expectativa, ya que se sustituye el golpe en tutti en el que culmina la misma por un compás de silencio, a partir del cual de inicia la nueva sección B.

Los materiales que se emplean en esta subsección son los siguientes:

- Tema principal P, en cuerda, trombones y, posteriormente, en el solista. Vemos cómo en esta ocasión se produce el cambio tímbrico al revés que en el paso de A1 a A2: los trombones son los que toman ahora la nota que abandonan los violoncellos para entonar la cabeza del tema.
- Contratema 1, que aparece en maderas (completo en fagotes), trompas y marimba.
- Pedal-cluster
- Multifónico eje (c122)

El tratamiento del material es muy similar al que se realiza en A2.

El tema P, en su caso, en esta ocasión no sólo se reduce a un esquema básico de notas, sino que esencialmente aparece su cabeza, sobre todo al comienzo en las cuerdas, además de aparecer comprimido en trombones y en la tuba, los cuales realizan la cabeza y la cola, de modo esquemático, seguidas (c111-c115). En su aparición en el solista, sin embargo, sí que vuelve a desarrollarse de modo más libre la parte de cinquillos del mismo.

En el caso del CT1, que vuelve a parecer en fagotes, éste prescinde de su cabeza y se enfatiza de modo más insistente su cola, apoyando ésta las trompas y prolongándose su dibujo en los propios fagotes hasta el final de la sección, cadenciando.

El elemento de la pedal-cluster, como decíamos, aparece en esta ocasión variado tímbricamente, de modo que va de los metales graves al agudo del piccolo, invirtiéndose el orden de entradas respecto a la aparición original.

En cuanto al aspecto armónico, se produce una vuelta al centro principal, esto es, reb, en la primera parte de A2', mientras que la segunda parte, tal y como ocurriera en A2, se traslada al centro 1.3 (sol#), el cual nos sirve para irnos, ya en la sección B, a la serie de múltiplos de re natural (E3), donde es el acorde 3.1. Se emplea así un mismo acorde, múltiplo de dos múltiplos del eje (de sol y de re natural), para quedarnos en una franja (en la de sol en A2) u otra (en la de re natural en sección B).

Hay que señalar nuevamente la utilización de la pedal-cluster en reb de forma indiferente al centro en el que se halle el pasaje, en este caso en sol#, ya que se trata de un material independiente.

La orquestración en este pasaje se estructura, en su primera parte, del siguiente modo:

- *Plano 1*: Tema principal, en a2'.1 en cuerdas y en metales graves como eco o respuesta.
- *Plano 2*: CT1 en maderas (sobre todo fagotes), trompas y marimba.
- *Plano 3*: Acompañamiento percusivo en timbales, tam-tam, marimba, arpa y contrabajos.

De nuevo, con la aparición de la pedal-cluster y el paso al solista, que en a2'.1 funciona como una madera más, se modifican los planos:

- *Plano 1*: Tema P, esta vez confiado al solista hasta el final de la sección.
- *Plano 2*: Apoyos al tema P, tal y como aparecían en A1, esto es, en trompetas y maderas (ya no sólo oboes), exceptuando fagotes.
- *Plano 3*: Acompañamiento formado por ostinato en la cuerda y timbales, pedales en resto de metales y cola del CT1 en fagotes, marimba y arpa.

En los últimos compases se mantiene únicamente el ostinato en cuerda mientras que, de nuevo, la pedal-cluster “invade” el resto de secciones.

Respecto a los recursos tímbricos empleados en esta última subsección de A, éstos son similares a los empleados en A2.

Por último, en lo que se refiere al papel del solista y su utilización, éste pasa a ser una madera más en a2'.1, aunque el multifónico lo destaca de algún modo, mientras que en a2'.2. recupera su carácter protagonista, realizando una nueva exposición variada del tema principal con las mismas técnicas empleadas en A1 o A2.

- **SECCIÓN B**

- **Subsección B1**

La primera subsección de B, que se inicia en el compás 127, se estructura del modo que sigue:

b1.1 (4) – b1.2 (12)

En los cuatro primeros compases de B, el arpa adquiere un papel protagonista y toma la cola del tema principal para iniciar su desarrollo. Como se puede apreciar en la partitura, el solista finaliza la sección A desarrollando el tema principal de modo libre y concluyendo con el multifónico eje, por lo que la cola del tema no aparece. Al iniciar la siguiente sección desarrollando ésta, conseguimos una mayor sensación de continuidad, pues el compás de silencio que articula el paso de una sección a otra proporciona una división entre ambas importante, y no se desea en ningún momento cortar el carácter progresivo que se ha ido creando a lo largo del movimiento.

Por otra parte, se produce un cambio de compás (se pasa a 7x4) al entran en la subsección que se debe a la adaptación del fraseo al propio material, ya que el principal elemento que se desarrolla en esta primera parte, esto es, la cola del tema P, consta de siete pulsos.

En esta primera parte, además, el saxo pasa a un plano secundario y aparece entonando en *soufflé* el nuevo polo al que nos trasladamos: re, el cual parece intentar sonar poco a poco en el solista.

En b1.2, las trompetas continúan el desarrollo contrapuntístico de la cola del tema P que ha iniciado el arpa, entablándose a lo largo de toda esta parte un diálogo o enfrentamiento entre éstas y el solista, en el que se impone finalmente el saxofón (c139-c141).

Como acompañamiento, en toda la subsección encontramos una línea armónica de cuerda tocando armónicos y metales con sordina (excepto trompetas, que hacen el contrapunto mencionado). El perfil de esta suave línea melódica imita también el de la cola del tema P, pero con valores más largos.

En cuanto a los materiales que se emplean en esta primera sección de desarrollo, éstos pertenecen exclusivamente al tema principal y son los que siguen:

- Cola del tema P
- Elemento motivico de tema P de negra ligada a tresillo, pero únicamente su aspecto rítmico, no su perfil melódico.
- Tresillo de TP, pero únicamente su carácter rítmico.

Los procedimientos de desarrollo que se llevan a cabo con los materiales derivados de P que se han indicado son los siguientes:

- Desarrollo contrapuntístico del material Aumentación y disminución del material, así como la combinación sucesiva de ambos y con el original, lo que provoca un efecto de aceleración/deceleración ya utilizado en pasajes de la sección A.
- Utilización del material por movimiento contrario: cola de tema principal en el arpa.
- Retrogradación rítmica de la cola de del tema principal (c141, saxofón).

Armónicamente, la sección B se inicia en nuevo centro o polo, en este caso, re natural (E3). Del mismo modo que el acorde 1.3 (sol#) sirvió al pasar de A2 a la Transición para irnos de los múltiplos de E1 a los de E2, en este caso, usamos la equivalencia entre múltiplos para irnos al eje E3 (el acorde 1.3 es igual al 3.1).

Nos situamos, pues, en el múltiplo del acorde eje más alejado, a partir del cual nos podremos acercar o alejar aún más del centro principal, reb. En este caso, B1 se ubica inicialmente en re, pero vemos cómo se traslada mediante un enlace armónico a un nuevo eje, sol natural, en sus últimos compases (c141). Este polo, como veremos ya en la subsección B2, tiene una función sustitutiva de la 4ª aumentada por la 4ª justa respecto a E3.

En lo que se refiere a la orquestación del pasaje, distinguimos los siguientes planos en b1.1:

- *Plano 1:* Arpa, la cual desarrolla la cola del tema P. La elección tímbrica del arpa permite oír uno de los instrumentos que, hasta ahora y durante toda la sección A, únicamente ha tenido una función secundaria, en su caso, de apoyo líneas de acompañamiento fundamentalmente.
- *Plano 2:* Instrumento solista atacando *soufflé* la nueva nota eje.
- *Plano 3:* Plano de fondo compuesto por una línea melódica casi pedal confiada a los violines realizando armónicos artificiales y las trompas con sordina en pianísimo. Este plano de fondo se completa con un acompañamiento puntual de cellos y contrabajos realizando tresillos en *jeté*.

En la segunda parte de B1, los planos se modifican con la aparición del solista y las trompetas:

- *Plano 1:* El saxofón y trompetas con sordina *mute* (sordina muda) realizan un enfrentamiento contrapuntístico en sus registros medio-agudos generalmente. Con este tipo de sordina, el timbre de las trompetas se asemeja bastante al del saxofón, parecen crear una familia tímbrica concreta.
- *Plano 2:* Plano de fondo anterior que se va ampliando: armónicos en toda la cuerda, excepto contrabajos, que entran en ordinario (c140); también se suman a las trompas los trombones y la tuba, todos con sordina.

Como consecuencia, la textura del pasaje resulta ser mixta, combinando la textura contrapuntística de la línea que llevan el saxofón y las trompetas con la línea de acompañamiento que incluye una línea melódica en pianísimo y apoyos en *jeté*.

En lo que se refiere a los recursos tímbricos, destaca la utilización de armónicos artificiales en la cuerda. Como puede apreciarse en la partitura, el resultado general en la cuerda es el de un acorde casi cluster en el sobreagudo, pues se mantienen disonancias de segunda en la mayor parte de las apariciones.

Asimismo, recordamos el uso de la sordina muda en trompetas, como decíamos, provoca un timbre en éstas muy parecido al del saxofón.

Por último, el *jeté* en violoncellos y contrabajos resulta efectivo para anticipar el carácter percusivo con el que va a ser tratado el elemento tresillo, perteneciente al tema principal.

En cuanto al solista, éste utiliza por primera vez los sonidos soplados y, tras un comienzo que desciende al grave, durante todo el pasaje se sitúa en su registro medio-agudo, el más brillante del instrumento.

- **Subsección B2**

Esta segunda parte de la sección B se inicia en el compás 142, cuando las trompas toman la cola del tema P para realizar un acompañamiento a las que serán las protagonistas durante esta subsección: las maderas. En este caso, se confía a éstas (excepto a los fagotes, que tomarán parte de la línea de las trompas poco a poco) y al solista un contrapunto imitativo que desarrolla de nuevo otro elemento del tema principal: el dibujo melódico en negra ligada a tresillo de corcheas.

Por su parte, la cuerda en pizzicato, va acelerando poco a poco rítmicamente la subsección con una línea de acompañamiento que, progresivamente, irá pasando al arpa y la marimba, para retomar el arco en los últimos compases e iniciar una nueva atmósfera en B3. El perfil de este acompañamiento va del grave al agudo y vuelve a descender.

La estructura formal de esta subsección es la siguiente:

b2.1 (4+4) – b2.2 (5) – b2.3 (6+5)

En lo que se refiere a los materiales que se desarrollan en la misma, anotaremos:

- Elemento de tema P de negra ligada a tresillo, ya sí con su perfil melódico.
- Cola de tema P.

El tratamiento de estos materiales sigue varios procesos:

- Desarrollo contrapuntístico.
- Alteración del orden de aparición de las notas o de los valores de duración (c142, trompas).
- Aumentación/disminución (c143-c144, flautas).
- Añadidos al principio y al final del material.

En lo que se refiere al aspecto armónico, ya al final de la sección B1 nos habíamos trasladado a sol natural (E1), el cual sustituye momentáneamente a la 4ª aumentada de re natural (E3), esto es, sol#. Este último polo aparece desde b2.2 (c151), cuando los contrabajos comienzan a tocar en arco. Sol# será el primer múltiplo de E3 que aparezca, teniendo en cuenta, además, que se evitará el paso por su múltiplo do#, por tratarse de una enarmonía con el eje reb.

Respecto a la organización por planos de la orquesta, tenemos el siguiente planteamiento:

- *Plano 1:* Maderas y solista dialogan mediante un contrapunto imitativo. Ya en b2.3 el saxo adquiere un papel protagonista y las maderas se callarán poco a poco, para luego reaparecer brevemente como eco del saxofón.
- *Plano 2:* Trompas y, posteriormente, trompas con fagotes mantienen un acompañamiento ostinato con la cola del tema P modificada.
- *Plano 3:* La sección de cuerda toca una línea de acompañamiento en pizzicato que poco a poco va introduciendo los tresillos, acelerando el ritmo.

En la última parte de esta subsección, concretamente desde el compás 161, los fagotes, que vienen manteniendo el giro de segunda menor de la cola del tema P pasarán a acelerar éste, apareciendo ahora en semicorcheas y consecutivo, a modo de trino. Esta reducción del material adelanta, una vez más, el siguiente pasaje, donde la cuerda desarrollará simplemente dicho giro a modo de acompañamiento. La línea que ésta venía haciendo en pizzicato pasa, como decíamos, a arpa y marimba, apareciendo poco a poco la sonoridad de arco, ya desde b2.2, para enlazar con la siguiente subsección.

Como conclusión, el solista vuelve a aparecer como una madera más, aunque enseguida cobra importancia y mantiene en solitario la línea melódica, que se desvanece con el comienzo del siguiente pasaje.

- **Subsección B3**

La articulación de la subsección B3, que se inicia en la letra J de ensayo, es la que sigue:

B3.1 (pedales) – B3.2 (saxo solo y escalas en acorde)

En la subsección B3 se produce un desarrollo del material de tresillo del tema P, pero tomando de éste su perfil percusivo en el solista, mientras que en los trombones y tuba aparece el perfil melódico, relacionándose ambos. La cuerda, por su parte, continúa con el desarrollo de la cola, que ha terminado siendo un giro de segunda en semicorcheas (lo anticipan ya los fagotes), el cual produce esa sensación de que el tiempo se dilata (pérdida de sensación de pulso por la superposición en todos los pulsos del compás).

Armónicamente, se parte del centro Re# y se pasa por los centros Re becuadro, Mi y La a lo largo de B3.1. En la siguiente subsección (B3.2, desde la K de ensayo), se deshace el camino armónico mediante las escalas transformadas en acordes clusters (no son clusters estrictamente, pero lo llamaremos de dicho modo por asociación con el elemento pedal-cluster, que emplea el mismo procedimiento de superponer todas las notas de la escala al polo) apoyando el desarrollo solista del material en tresillo, el cual

combina con un segundo plano de escalas. El enlace de estas escalas-cluster se realiza como si fuesen acordes simples, aprovechando aquellas notas que son comunes entre ambos y evitando así el movimiento paralelo que produce el ir de una corde a otro de construcción similar directamente.

El final de B3.1 y el inicio y desarrollo de la subsección B3.2 constituyen el punto culminante de este primer movimiento, que descansa finalmente sobre la coda (L de ensayo).

o **CODA**

La estructuración de la Coda final de este primer movimiento es la siguiente:

CODA 1 (Desde L de ensayo) – CODA 2 (Desde M de ensayo)

Para concluir el primer movimiento, se plantea una sección de Coda1 en la que los metales recuperan la cabeza del tema principal, modificando sus valores, en primer plano, la cual van alternando con el resto de partes del tema. A esta deconstrucción del tema se añade unos compases más tarde el solista, el cual comienza la cabeza del tema principal y lo combina con otras partes del propio tema que suenan a la par en los metales (el material P se puede encajar contrapuntísticamente con él mismo).

Orquestalmente, vemos cómo la cuerda asume por completo el plano de fondo realizando una pedal polirrítmica, recurso que será usado frecuentemente a lo largo de la obra y que dota de movimiento a los centros estáticos o pedales. Se ubican en primer plano metales, saxo y saxo con maderas, por este orden.

Armónicamente, volvemos a situarnos en Reb, volviendo al polo inicial.

En la segunda parte de la Coda, cuando empiezan a aparecer maderas, lo que se produce hasta el final es un procedimiento de evaporación de notas del material debido a la ampliación del valor de otras, de modo que el tema principal va poco a poco “parándose”, alargando sus propios valores sin aumentar su medida. El resto de la orquesta, que se encuentra desarrollando algún elemento de TP, va poco a poco tomando la cola del tema.

En el caso de las maderas, resulta más evidente ver cómo éstas van acoplándose al perfil, cada vez más simplificado, del tema en el saxo. El resultado final, sumado a la deceleración progresiva de la pedal de fondo, es que todos confluyan en la cola del tema principal, produciéndose una homogeneización de elementos en esta última sección.

Tras el tutti con la cola del tema principal, se produce una última entrada del elemento pedal-cluster.

MOVIMIENTO II: Tema y variaciones. *Adagio*.

- **Planteamiento general**

El segundo movimiento de la obra consiste en un tema con variaciones realizadas por amplificación temática. El contratema primero (CT1) aparece ahora como material principal y, a partir de los elementos más característicos que lo conforman, se llevan a cabo una serie de variaciones, tomando para cada una de ellas alguna de estas células. A partir de ese material mínimo se realiza el desarrollo de la variación completa.

Además de estos materiales, se emplean la figuración ascendente de tresillo del tema principal, tanto melódica como rítmicamente, así como varios elementos del material de enlace que apareció ya en el primer tiempo.

La estructura formal, por tanto, de este segundo movimiento, es la que sigue:

Introducción – Tema – Variación I – Variación II – Variación III – Coda

Respecto a los centros o polos en los que vamos a ubicarnos, siguiendo el orden de aparición de sonidos en el acorde Eje, nos trasladaremos en este segundo tiempo al centro Sol, el más próximo al sonido de partida Reb, y nos moveremos sobre algunos de sus múltiplos.

Hay que indicar, en general, respecto a la orquestación y al uso del solista en estas variaciones, que el saxofón adquiere un papel más autónomo durante este movimiento

respecto del que tuvo en el primero. Encontraremos, por tanto, texturas más ligeras y una instrumentación será más suave, generalmente de acompañamiento.

Por último, señalar que, debido a este papel más independiente del solista, y al ser éste un instrumento de naturaleza melódica, buena parte de los pasajes depositarán su peso sobre desarrollos de intención horizontal o lineal, si bien se procura no olvidar su consabida capacidad “vertical” a la hora de realizar multifónicos, provocar timbres especiales...

- Análisis
- Introducción y Tema

El comienzo de este segundo tiempo supone un contraste respecto a la densidad que caracteriza al movimiento que le precede. En este caso, es el saxofón solo quien presenta el nuevo centro (Sol) con ataque de aire, acompañado poco después por un fondo de cuerda muy leve al principio y que finalmente toma el perfil melódico del contratema en el que nos centraremos (CT1) para finalizar esta sección de introducción y tema.

La estructura de esta sección inicial es la que sigue:

Introducción (c1- c15)
Tema (c16- c38):
- t1.1 (c16-c22)
- t1.2 (c22-c38)

En lo que se refiere a los materiales que se emplean en esta primera sección, se plantean los que siguen:

- Contratema 1 (CT1)



- Tresillo ascendente de tema, tanto su perfil melódico (ascenso de semitono-tono) como su carácter rítmico.



- Material de enlace, perteneciente a la sección de transición del movimiento I:



El tratamiento que se realiza en esta sección inicial de los materiales es el siguiente:

- El saxofón solo, tras presentar el nuevo centro de Sol, comienza la primera aparición del CT1, el cual, originariamente en compás de 5x4, se ubica ahora en un tempo de 3x4, por lo que se modifica levemente su acentuación melódica. Este material, al ser el punto de partida de todo el movimiento, aparece esta primera vez, por tanto, de forma exacta a como lo hiciera en el primer movimiento, si bien, además de la inclusión en un nuevo carácter rítmico, aparece transportado al centro Sol (en el primer movimiento hizo su aparición en los fagotes [c35] en centro Reb).

- En cuanto al material de tresillo, aparece en esta sección inicial en el acompañamiento que realizan violines y violas en el sobreagudo, a modo de cola de las notas tenidas que tienen en el pasaje. Como se puede apreciar en la partitura, aparece respetando el perfil melódico original del giro, que realiza una segunda menor seguida de una segunda mayor de modo ascendente. En aquellos puntos en los que la nota tenida no permite este giro respetando la escala del centro, la pedal se extingue con la misma cola, pero esta vez con el tresillo de modo percusivo (c13).

- El material de enlace hace su aparición en los pizzicatos de los contrabajos a modo de motivo rítmico en el compás 14. Utilizaremos en este caso la cabeza del material de enlace como casi un ostinato rítmico. Cuando los contrabajos abandonan el acompañamiento para ser sustituidos por el timbal (c25), este último continúa percutiendo la cabeza de dicho material. Nos encontramos con uno de los casos en los que el compás se ha adecuado al material que va a utilizarse como fondo o acompañamiento. El timbal finalmente hace el perfil

rítmico de buena parte del material de enlace, incluyendo las corcheas y el tresillo finales (desde c32). Se emplea, por tanto, el perfil rítmico del material en esta sección.

En lo que se refiere al aspecto armónico, todo el pasaje nos ubica en el centro Sol, configurándose su acorde eje en el fondo que tocan violines y violas. Asimismo, el saxofón polariza constantemente sobre dicho sonido, emitiéndolo con aire siempre antes de cada fraseo.

Centrándonos en la orquestración, los planos que se diferencian son los que siguen:

- *Plano 1*: Se ubica al solista en el primer plano de escucha, presentando el material principal. Posteriormente (c29), cuando el solista termina su exposición del material, la sección de cuerda completa, ya en un registro más grave y usando un ataque ordinario, finaliza esta primera parte con una coda sobre el perfil melódico del tema, tomando su esquema básico de notas.

- *Plano 2 o fondo*: Lo configuran la cuerda aguda tocando sul tasto, con el elemento pedal que realiza el acorde eje, junto con el acompañamiento rítmico confiado a contrabajos y, posteriormente, a los timbales. El plato suspendido aporta cierta textura a los sonidos del saxo y aparece como una resonancia de los multifónicos que éste toca en los compases iniciales.

Como puede apreciarse, el planteamiento orquestal se torna mucho más ligero en el inicio de este tiempo, que plantea una textura de melodía acompañada en la primera parte, lo que supone un elemento de articulación y contraste importante, si bien no es el único, ya que el registro del instrumento y, en general, del acompañamiento orquestal,

La dinámica es en general pianísimo y al niente, llegando al mezzo-piano en la última parte.

En lo que se refiere a la parte solista, se emplean en esta sección, además de los ataques propios del tema (apoyaturas, staccatos...), el efectos de sonido de aire, que ya apareció en el primer movimiento al inicio de la sección B y también sobre notas de registro agudo del instrumento, así como el de timbrar, en este caso, poco a poco la nota sol. Además, el solista toca multifónicos, los cuales presentan de forma más adecuada un contexto armónico nuevo.

○ Variación I

La primera variación (c39) que se realiza sobre el CT1 toma de éste la parte de las dos notas con apoyaturas a distancia de 4ª aumentada y 5ª aumentada respectivamente:



La estructuración que sigue esta primera variación es la siguiente:

Introducción (c39- c48)
V1.1 (c49- c64)
V1.2 (c65- c73)
V1.1' (c74- c84)

En cuanto a los materiales que se utilizan en esta variación, encontramos, como dijimos:

- Apoyaturas de CT1.
- Giro melódico de 4º aumentada y 5ª aumentada del CT.
- Cabeza del material de enlace.
- Tresillos a modo percusivo.

El tratamiento que se hace de cada uno de estos materiales es el siguiente:

- El material de apoyaturas aparece en las maderas en V1,1, pero donde realmente se desarrolla es en la parte solista, donde va ampliando el intervalo hacia la nota real cada vez más. También en la sección V1.2, donde se realiza un contrapunto entre las maderas, éstas introducen este tipo de adorno en varios momentos.

- El giro de 4ª aumentada seguido del de 5ª aumentada se desarrolla en varios puntos. El más importante se produce cuando lo toman las maderas para realizar una subsección contrapuntística intermedia, si bien ya venía adelantando por el giro con multifónicos que realiza el solista entre los compases 60 y 64.

También se emplea para crear las pedales en trémolos que la cuerda va generando y moviendo poco a poco hacia el agudo (desde letra de ensayo B hasta el final de la variación).

- La cabeza del material de enlace se emplea para configurar todo el fondo, que sigue dicho ostinato rítmico, y que está conformado por los fagotes y las trompas, los primeros en presentar dicho material al comienzo de la variación, los trémolos de la cuerda, también tomando el mismo material percusivo, y el timbal, que se inserta en el todo realizando también trémolos sobre la cabeza del material de enlace.

- Los tresillos de modo percusivo se siguen manteniendo como material melódico a modo de cola, como puede verse en los finales de frase del solista (c53).

De otro lado, armónicamente comenzamos la variación en el centro eje de este movimiento, Sol, para modular a su múltiplo Fa # en V1.2, durante el contrapunto de las maderas, polo en el que finaliza esta primera variación.

Por último, en lo que respecta a la orquestración de esta primera variación, hay que comenzar indicando que, tras la introducción con saxo y cuerdas, la aparición de un timbre “nuevo” como el de las trompas y el confiar todo el peso de la variación al solista y las maderas ayuda a articular la misma como un pasaje que surge a partir de lo escuchado, ya que la cabeza del material de enlace conecta de forma inmediata ambas secciones.

Respecto a los planos, distinguimos en v1.1:

- *Plano 1:* Saxofón solista con apoyos de arpa y marimba
- *Plano 2:* Cabeza de material de enlace en cuerda trompas y fagotes (el clarinete bajo realiza una línea melódica contrapuntística que completa este ostinato).

Posteriormente, en v1.2, pasa a un primer plano el contrapunto de maderas mientras que la cuerda recupera poco a poco las pedales con trémolos y ejerce de fondo de éstas y, seguidamente, del saxofón, que recupera los multifónicos iniciales. El final de la variación deja a la orquesta desapareciendo en el registro agudo de los violines primeros, del mismo modo que el saxo termina en la nota del centro al que ha llegado (Fa#) en su

registro agudo. Así, la tercera variación irrumpirá de pronto en el registro medio grave de forma más novedosa.

Como recursos tímbricos, cabe destacar la utilización de los frullatos o trémolos dentales en las maderas, así como su uso en la cuerda, y el uso de la percusión como elemento de color.

○ Variación II

En esta segunda variación, que se inicia en el c85, se tomará la cola del CT1 como elemento de partida para desarrollar, si bien aparecen, como ya ocurriese en la primera de las variaciones, otros materiales secundarios. Tomamos, por tanto, la siguiente célula:



La estructura de la variación es la que sigue:

V2.1 (c85-c98) V2.2. (letra D de ensayo) Coda (c109 a final de la Var.)

De otro lado, en cuanto a los materiales que se emplean, se citan los siguientes:

- Cola del CT1.
- Giro melódico de negra ligada a tresillo y dos corcheas, del material de enlace.
- Uso de trinos en la madera que recuperan la sonoridad de la transición del primer tiempo; también pertenecen al material de enlace.

El tratamiento que reciben dichos materiales es el siguiente:

- La cola del CT1 se empleará melódicamente a modo de presentación en los violines primeros y segundos.

Posteriormente el saxofón tomará el giro de segunda de dicha cola y lo desarrollará en V2.2, donde también aparece el perfil rítmico de ésta en la línea del solista. El giro de segunda ascendente comentado aparece también por disminución en el solista, comprimiéndose en las semicorcheas del compás 107.

Por otra parte, durante v2.2, el solista es acompañado mientras realiza el desarrollo comentado por un ritmo marcato confiado a dobles cuerdas y a las maderas graves construido a partir de la retrogradación de la cola del CT1, por que suenan a la vez (no simultáneamente, pero sí en el mismo contexto).

Aparece desarrollada de nuevo la cola en la coda de la variación, cuando los violines la tocan realizando varias modificaciones rítmicas. Así, desde el compás 108, con la entrada de la subdivisión ternaria, la célula modifica su acentuación ya aparece tanto disminuida como aumentada (c113; también compás final de la variación). En el caso del saxofón, cuando comienza el 9x8, tomará de nuevo el material de cola de CT1, pero sólo su cabeza y adaptada al ritmo ternario.

- El giro melódico del material de enlace cobra en esta variación una enorme importancia, ya que se desarrolla, siempre en su contexto de material secundario, de manera bastante importante. El comienzo de la variación toma dicho material, concretamente los violoncellos, y lo desarrolla contrapuntísticamente hasta configurar toda la subsección v2.1. El material evapora la figura de negra y se queda sólo con las dos corcheas del tresillo, o también se toma sólo su última parte (el giro de las dos corcheas) para desarrollarlo melódicamente (contrabajos).

- Los trinos de la madera aparecen por “aumentación” en la coda de la variación, de modo que, al presentar éstos las figuraciones de semicorcheas con giros de segunda (trinos medidos), nos recuerdan la sonoridad de los trinos que iniciaban la variación, por lo que nos ayuda enormemente a la hora de estructurar esta parte como una vuelta al comienzo.

Por otro lado, en cuanto a la armonía, esta segunda variación toma como centro el sonido Sol sostenido, múltiplo de Sol, pero más alejado (su novena menor) y emplea sus múltiplo Re como centro pasajero.

Así, en v2.1, nos situaremos el nuevo centro, polarizado otra vez por el saxofón, que introduce la nota mediante un trino de modo súbito. En la siguiente subsección, de nuevo el saxo introduce con un trino el nuevo centro, Re (letra D de ensayo).

En lo que se refiere a la orquestación del pasaje, si en la anterior variación cobraba un protagonismo especial la sección de madera, en este caso el peso recae sobre la cuerda, la cual, tanto melódicamente como a través del rítmico acompañamiento en dobles cuerdas de v2.2, adquiere protagonismo junto al saxofón.

En cuanto a la textura, la primera sección combina el peso del contrapunto en las cuerdas junto con un fondo realizado por los trinos de las maderas y por las pedales en las trompas, por lo que adquiere una textura compleja. En la segunda parte, aunque existan varias líneas melódicas, se distingue claramente una textura de melodía acompañada, si bien, como indicamos, la línea melódica combina el frase de la cuerda, del trombón o del propio solista.

La dinámica general de este pasaje es más fuerte que el anterior; así, además de producirse una aceleración rítmica con la utilización de compás de subdivisión ternaria, gracias a unas dinámicas progresivamente más intensas logramos también crear efectos de expectativa a medida que el material va desarrollándose.

Respecto al solista, éste adquiere claramente un papel principal, pues gran parte de la textura busca acompañarlo. Por último, habría que señalar que en esta variación se emplean los metales con sordina, distinguiéndose así tímbricamente de su papel en la anterior. También se utiliza, del mismo modo que apareciese en el primer movimiento, los arcos hacia abajo consecutivas (antes de la E de ensayo) para marcar rítmicamente el final del acompañamiento brusco con dobles cuerdas.

○ Variación III

Se reserva para esta tercera variación el salto de séptima ascendente en stacatto que caracteriza al CT1:



Esta última variación se estructura del siguiente modo:

V3.1: (c117- F de ensayo) V3.2: (F de ensayo- c152) V3.1': (153-c156)

En la primera parte de la variación, el solista presenta los saltos de séptimas mientras la orquesta le responde hasta llegar a un acorde culminante que señala el final de la subsección. En v3.2, el saxo solista desarrolla el material melódico de cinquillos, etc., mientras los metales continúan entretejiendo su acompañamiento.

Respecto a todos los materiales que se emplean, éstos son los siguientes:

- Cabeza del CT1.
- Cinquillos arpegiados del material de enlace.
- Cinquillos de TP con su giro melódico (c141).

En cuanto al tratamiento que reciben estos materiales, podemos comentar lo siguiente:

- La cabeza del CT1 se desarrolla fundamentalmente por saltos amplios, como puede comprobarse en v3.1, donde el saxo plantea un dibujo en stacatto a partir de los saltos de séptima y una respuesta de metales, arpa y timbales realiza un eco de lo que va presentando el solista, hasta que ambos amplían los dibujos melódicos para llegar al acorde en forte. El desarrollo melódico del salto de séptima se produce en v3.2, donde un acompañamiento de metales basado en éste sirve de fondo o base al desarrollo melódico del saxo, centrado tanto en los saltos, cada vez más amplios, como en el uso de los cinquillos de TP y del material de enlace.

- Respecto al desarrollo de los cinquillos arpegiados del material de enlace, el saxofón los presenta esta vez en sentido también descendente (hay que recordar que aparecían en sentido ascendente durante la transición en el primer movimiento). En cuanto al uso de dinámicas que se abren y se cierran con la

combinación de estos arpeggios se consigue el efecto de ida y venida en el registro del instrumento (c138).

- Los cinquillos de TP aparecen desarrollados melódicamente también en v3.2, respetando el carácter más pausado, descendente y con síncopa de éstos.

En lo que se refiere a la armonía de esta variación final, nos situaremos en el siguiente múltiplo de Sol por orden ascendente, es decir, en Fa#, por cuyos múltiplos, Fa becuadro y Do#, se pasa durante la misma.

Destaca en este pasaje la utilización de mixturas, entonadas por los trombones desde v3.2. Éstas se adaptan a las alteraciones propias del polo en el que suceden y funcionan a la hora de realizar un fondo no estático en cuanto a movimiento horizontal, pero sí melódicamente.

En relación con el ritmo, hay que indicar que en esta última variación se acelera y retrae el tempo mediante el acortamiento o la añadidura de pulsos. Al comienzo de la variación, al ir alargándose las ideas presentadas por solista y la respuesta de la orquesta, se produce una sensación de deceleridad en el pulso, por lo que se van añadiendo valores a los compases.

Por último, respecto a la orquestración hay que indicar que en este caso el solista desarrolla toda la carga que posee en un contexto dominado por la sección de metal, siendo esta tímbrica la que predomina.

Se ha elegido un registro grave que continúe el descenso que se había iniciado en la segunda variación.

En cuanto a las texturas, hay que señalar que se alternan la contrapuntística imitativa, propia de las partes extremas de la variación, con una textura de melodía acompañada en todo v3.2

Respecto al solista, en v3.1 plantea el material y pasa provocar respuestas en el conjunto orquestal (oposición), mientras que en v3.2 se erige claramente como sonido independiente.

○ Coda

La coda del movimiento, que regresa a Reb, plantea una vuelta suave al CT1 que decretezca y de carácter pausado. En ésta, que se inicia en el compás 157 y va hasta el final del movimiento, el saxo vuelve a incluir los elementos de sonido de aire con el que iniciaba el primer movimiento, mientras que el peso melódico recae sobre varias maderas, ya que se encuentran cogiendo progresivamente la pedal que abandona las cuerdas.

Se regresa al contratema inicial, esta vez sin incluir otros materiales.

MOVIMIENTO III: Rondó, *Vivace Molto*.

- **Planteamiento general**

El movimiento final de la obra consiste en una forma rondó centrada, sobre todo, en la vuelta a los materiales y al carácter del primer movimiento, así como en la aparición y recuerdo de los contrastemas, sobre todo del segundo, que aún no se ha desarrollado plenamente, y del material de enlace.

Armónicamente, volveremos a situarnos en el centro eje de Reb, del cual partía el primer movimiento, de modo que todas las secciones A de esta última parte, dedicadas fundamentalmente al tema principal, se establecerán siempre en la sonoridad eje de reb.

Respecto a la orquestación, tras el predominio de los registros agudos y de la orquestación ligera del segundo tiempo, volvemos en este movimiento a la sonoridad más oscura del primero, persiguiendo de nuevo un contraste que refleje el grado de ruptura de esta parte respecto de las anteriores. El saxo, por su parte, vuelve a fundirse más a menudo con la textura orquestal general, si bien contará con un pasaje solístico de cadenza hacia el cierre de la obra.

La estructura general del movimiento es la siguiente:

Introducción - A1 – B – A2 – C – A3 – Cadenza - Coda
--

- **Análisis**
- **Introducción**

Esta sección inicial, que abre el movimiento con el acorde eje en forte, la estructura es la que sigue:

Intro.1 (c1-c18) – Intro. 2 (c19- c37)

Esta sección de introducción se basa de modo íntegro en el material de la cabeza del tema principal, empleando los tres sonidos que la conforman para crear polirritmia, valores muy rápidos, cambios de registros abruptos...



En lo que se refiere, por tanto, al tratamiento del material, se realizan ya en esta sección introductoria varios procedimientos:

- Se plantea la cabeza del tema de forma acórdica. Los tres acordes que aparecen finalmente enlazados en esta sección y que suenan en metales y cuerda se forma a partir de la cabeza del TP como bajo de los mismos.
- El dibujo de semicorcheas que introduce el saxofón y que realizan también los clarinetes se conforma a partir de las notas de la cabeza del tema colocadas en forma de arpeggio de ida y vuelta.
- El arpa y la marimba toman también la cabeza del tema principal y realizan acordes sobre ella, también tomándola como bajo.
- En la cuerda se inicia un ascenso hacia el agudo que culmina en las maderas, el cual se produce mediante la acumulación polirrítmica de fórmulas cada vez más breves del giro melódico de la cabeza del tema. El resultado es una pedal que, sin embargo, tiene movimiento interno, una textura particular.

Armónicamente, nos situamos en el centro de Reb o centro eje, y en lo que se refiere a la orquestración, podemos halar de una primera parte (intro. 1) en la que la orquesta en semi tutti acompaña al saxo y a los clarinetes, que presentan un dibujo en semicorcheas, si bien este dibujo, al tratarse del mismo giro melódico, pasa a formar parte un todo más amplio, una idea orquestal general que busca el movimiento dentro de amplias pedales, como sucedía en el primer tiempo. Se trata de una textura compleja lograda mediante los medios indicados.

El solista, además y en lo que se refiere a usos tímbricos, recupera el vibrato que aparecía en la cola del tema principal durante el primer tiempo. Además, retoma las figuraciones de escalas de ida y vuelta que parten de la nada.

o Sección A1

La sección (c37) se inicia con un fugado en la cuerda mediante el que se presentan buena parte de los elementos del TP que se desarrollan a lo largo del movimiento y de la obra. Veamos la relación existente entre el TP y el fugado:



Fugado:



Se van a tomar, por tanto, para todas las secciones A el siguiente material extraído del tema principal:

- Giro de dos semicorcheas y corchea. En el caso de este movimiento, el tema del fugado aparece justo al doble de tempo (aumentación del material) que como aparecía en el tema original (TP).
- Cinquillos y su giro melódico.
- Negra ligada a tresillo.

En lo que se refiere al tratamiento de dicho material, destacar, además del procedimiento de aumentación comentado, anota el uso de los cinquillos del tema principal a modo de descenso completo con posterior disminución, ya que las dos apariciones de cinquillos en corches se unen inmediatamente a una de semiorcheas.

La articulación formal de esta primera sección, por otra parte, es la siguiente:

A1.1 (c37-c49): a1.1.1 – a1.1.2
A1.2 (c50-c75): a1.2.1 – a1.2.2
Coda (c76-c83)

Esta estructuración nos muestra, al comienzo, una parte de fugado sólo en cuerda, y, posteriormente otra subsección en la que el fugado pasa a un segundo plano, convirtiéndose en acompañamiento, mientras que el saxo y los metales toman la cabeza del tema. En el caso del saxo, éste emplea multifónicos para “colorear” las notas de la cabeza del tema, que suena octavada en metales. En la coda, finalmente, se recuperan escalas del final del fugado y se combinan con la figuración en semicorcheas de la cabeza del tema, pues tienen carácter similares.

Armónicamente, el fugado continúa en el centro Reb, ya que es en esta primera sección donde realmente se presentan los materiales temáticos, aunque no hay que olvidar la cabeza del tema, aportada por esa parte introductoria.

En cuanto a la orquestración del pasaje, cabe destacar que se confía de modo exclusivo en esta primera aparición a la sección de cuerdas por completo (desaparece el solista), haciendo sonar cada una de las entradas en arco para luego seguir con una combinación en divisis de arco y pizzicato.

Mencionar, por último, que el registro es en esta parte medio-grave y su textura es contrapuntística imitativa. Indicar, además, que se produce un contraste textural respecto a la sección de introducción, de carácter más vertical.

○ **Sección B**

La estructura formal de esta sección, que se inicia en c83, es la que sigue:

B1 - B2 - B3 - Coda

Armónicamente vamos a situarnos en un nuevo centro, gracias otra vez al enlace del saxofón, que queda polarizando la nota sol natural. De este modo, tomamos el primer múltiplo del acorde eje (sobre Reb), esto es, Sol, y a partir de él nos trasladaremos a sus múltiplos Fa# en B2 (c101) y Sol# en B3 (c108).

Hay que indicar, respecto a los procedimientos armónicos, que, al tratarse de una sección muy estática, sobre la cual se vuelve a producir un movimiento polirrítmico, se vuelve a hacer uso de las mixturas, esta vez asignadas a los clarinetes (c97).

En la sección B de este movimiento, de otro lado, se emplearán los siguientes materiales:

- Giro melódico de la cabeza del CT2, el cual aparecía en la subsección a2' del primer movimiento.
- Cabeza del material de enlace. De nuevo se recupera este material, tal y como ya se hizo en el segundo movimiento.
- Septillos del CT2.
- Cinquillos del TP.

El tratamiento que se hace de los materiales es, por otra parte, el siguiente:

- Los cinquillos y septillos se utilizan como elemento rítmico para dar lugar a un acompañamiento polirrítmico de textura compleja.
- El solista toma para configurar su línea melódica, la cual va acompañando la orquesta, el perfil melódico el CT2 y la cabeza del Material de enlace, a la cual sitúa como cola. Con el perfil melódico de este contratema, el saxo realiza varios procesos de desarrollo, como puede ser la inclusión de material

virtuosístico, basado también en el perfil melódico, entre las notas del contratema 2, hasta que las separa cada vez más (desde D a E de ensayo).

Orquestalmente, nos encontramos ante una textura de melodía acompañada en la que el acompañamiento, confiado a las maderas tras varias secciones en las que los protagonistas han sido cuerdas y metales, realiza un entramado polirrítmico. Se sitúa, por tanto, en el plano 1 el solista. Hay que añadir al plano de fondo las pedales de trompas y trombones y el inicio del uso de pizzicato, el arpa...

○ **Sección A2**

En esta sección se recupera el material de la sección A1, si bien esta vez se inicia el fugado en los metales. La estructura formal de la sección es la siguiente:

A2.1 (c120-127):fugado
Enlace cuerda y metales (128-137)
A2.2 (138-179): desarrollo de motivo de corcheas en metales.
A2.3 (180-187): cola fugado, escalas.

Los materiales que se retoman en esta sección son similares a los usados en A1 y se emplean del mismo modo, si bien se produce, en la subsección intermedia A2.2. el desarrollo del giro de dos semicorcheas del TP, tomando únicamente el giro de segunda ascendente/descendente:



Este material se desarrolla de forma contrapuntística en los metales durante A2.2.

Orquestalmente, toda la sección confía el peso a los metales, para posteriormente enlazar tímbricamente con la coda, de tipo más virtuosístico, en los fagotes. Del mismo que ocurriese en el fugado original, se produce al final de esta sección un proceso de deceleración que nos lleva a un punto de mínima tensión, quedando el contrafagot solo, la línea melódica desintegrada. A partir de ese punto, se inicia la sección siguiente con el saxo, el cual, progresivamente, realizará un diálogo con la familia orquestal de fagotes.

Armónicamente, se produce, como decíamos una vuelta a Reb.

o **Sección C**

La estructura de la sección C, que se inicia en la letra G de ensayo, es la que sigue:

C1 (c188-c219): diálogo saxo-fagotes-contrafagot.
C2.1 (c220-c236): melodía acompañada saxo.
C2.2 (237-247): saxo y fagotes.
C2.3: (c248-c258): saxo y fagotes.

Si en la anterior sección B se desarrolló el perfil melódico del contratema 2 y la cabeza del material de enlace, en esta sección se plantea el desarrollo de otros elementos del contratema 2:

- Giro descendente de semicorcheas en slap, del CT2.
- Cola final del CT2.
- Uso de los stacatissimos, asociados al CT2,

El desarrollo de los materiales es muy distinto según la subsección. En C1, el saxo comienza a dialogar con los fagotes usando el slap en una parte básicamente contrapuntística a partir del giro descendente de semicorcheas de CT2.

Armónicamente, nos moveremos por los múltiplos de Do, siguiente múltiplo, tras Sol, del sonido eje, Reb. Aparecen concretamente los centros Do, Si y Fa.

Durante esta sección, tímbricamente el solista pasa de sonido a slap poco a poco, por tramos de frase, por lo que parece entrar y salir en la línea melódica principal.

○ **Sección A3**

En la sección A3, que se inicia en la letra I de ensayo, a modo de reexposición aparece el perfil del tema principal en cuerda, configurándose cada vez de forma más clara, mientras que el CT1 suena en trompas, trombones y timbal y trombón bajo, tuba y timbal sucesivamente hasta enlazar con la cadenza del solista. Todo este proceso se ubica, lógicamente, en Reb y se producen tres repeticiones completas del perfil del tema y del contratema sonando a la vez.

Aparece al final de esta sección, además, un enlace hacia la cadenza del solista. Este enlace, que se inicia en c287 en los contrabajos, va tomando, al igual que ocurría en la sección de introducción, la cabeza del tema para dar lugar a una pedal polirrítmica en semi tutti.

○ **CADENZA**

La cadenza del solista (c311), que comienza con la cabeza del tema principal en multifónicos, se encuentra articulada en varias partes:

- Cadenza 1: hasta el primer calderón, desarrolla en multifónicos la cabeza del tema, empleando los vibratos lento y rápido que usaba al comienzo del movimiento.

- Cadenza 2: En la segunda parte de la cadenza, el solista toma el giro de segunda que se desarrolló en A2.2. en metales, procedente de las dos semicorcheas y corchea del TP. Incluye como coda de esta parte una figuración en fusas que toma la cabeza del tema, similar a la que se empleaba para abrir el movimiento y que aparece con la indicación de timbrar o destimbrar el sonido. Este elemento volverá a aparecer en otras partes de la cadenza, actuando como coda común.

- Cadenza 3: tras el calderón que da el paso al compás de 5x4, se inicia una tercera parte en la que, recuperando la textura de la transición del movimiento I, el saxofón solista realiza dos planos sonoros: de un lado, desarrolla la cabeza del material de enlace con frullatos en el registro grave, bajo la indicación de “brusco” y con el mismo ataque que lo hiciera en el pasaje citado. De otra parte, realiza una

línea superior en subtono, muy suave y fluida que desarrolla los valores irregulares que han ido apareciendo en la obra.

- Cadenza 4: En la última parte de la cadenza, que se inicia con la indicación *Meno Mosso*, el saxofón desarrolla las dos semicorcheas y la corchea que tomó anteriormente, pero de forma más virtuosística y realizando los glissandos de labio indicados. Enlaza esa breve introducción con el último y más virtuosístico de la cadenza, en el cual combina el giro de las dos semicorcheas y corchea con el frullato y con los cinquillos arpegiados, procedentes del material de enlace, hasta finalizar en un trino sobre la nota más extrema (existen muchos saxofonistas que exceden ese límite), un la agudo.

Hay que anotar que armónicamente la cadenza parte del centro Reb pero que modula durante ésta a Re becuadro, el último de los múltiplos según el acorde eje.

○ **Enlace**

Este breve fragmento, también de carácter polirrítmico (como sucediese con el que conectaba con el comienzo del solo del saxofón), enlaza el final de la cadenza solista con la coda.

○ **CODA**

En la coda al movimiento y a la obra, se produce una vuelta al centro eje, tras haber modulado levemente en la cadenza a Re natural, y aparecen, como punto culminante de toda la pieza, sonando de forma simultánea el tema principal y sus dos contratemas. Se inicia en la letra K de ensayo, tras una pedal de polirritmo que recuerda a la empleada para cerrar la introducción.

Los materiales aparecen doblados en tiempo y se emplea un compás de 5x2 dada la velocidad a la que viene sonando el pulso para este pasaje.

Nótese, en cuanto a la orquestación, que se asigna cada contratema a una familia, si bien los violines I en *pizzicato* apoyan en CT2, que suena en maderas, y no sólo lo refuerzan, sino que, además, le imprimen el carácter stacattísimo con el que apareció su cabeza por primera vez, en la Transición del movimiento primero.

Para concluir la obra, tras dos apariciones del tema junto a sus contratemas, se mantienen algunos sonidos (trompa IV) para que, poco a poco, toda la orquesta se dirija hacia la pedal-cluster, elemento con el que se abre la pieza y con el que se concluye.