



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

Departamento de Historia y Ciencias de la Música

TESIS DOCTORAL

**Música de concierto para grupo de metales en España:
estudio y análisis del repertorio en torno al
Grupo de Metales de Radiotelevisión Española (1972-1981)**

Autor:

Celestino Luna Manso

Directores:

Dra. Gemma Pérez Zalduondo - Dr. Germán Gan Quesada

2017

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales

Autor: Celestino Luna Manso

ISBN: 978-84-9163-190-3

URI: <http://hdl.handle.net/10481/46430>



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Departamento de Historia y Ciencias de la Música

TESIS DOCTORAL

**Música de concierto para grupo de metales en España:
estudio y análisis del repertorio en torno al
Grupo de Metales de Radiotelevisión Española (1972-1981)**



Autor:
Celestino Luna Manso

Directores:
Dra. Gemma Pérez Zalduondo - Dr. Germán Gan Quesada

2017

*A mis padres,
Mónica,
Carmen y Teresa.*

**MÚSICA DE CONCIERTO PARA GRUPO DE METALES EN ESPAÑA:
ESTUDIO Y ANÁLISIS DEL REPERTORIO EN TORNO AL
GRUPO DE METALES DE RADIOTELEVISIÓN ESPAÑOLA (1972-1981)**

Índice general

Abreviaturas	VII
Agradecimientos	IX
Resumen	XI

Introducción

1. Planteamiento y justificación	3
2. Hipótesis y objetivos	10
3. Fuentes	12
3.1. Naturaleza de las fuentes	12
3.2. Principales bibliotecas y archivos consultados	13
4. Estado de la cuestión	15
4.1. La música en España durante los años setenta	15
4.2. Autores españoles de música de concierto para grupo de metales (1972-1981)	18
4.3. El repertorio de concierto para grupo de metales compuesto en España (1972-1981) en la historiografía musical	22
5. Metodología y estructura de la tesis	25

Capítulo I. Antecedentes: características, circunstancias y finalidades del repertorio de concierto para grupo de metales en España entre 1900 y 1972

1. Introducción	31
-----------------	----

2. Repertorio sinfónico	36
2.1. <i>Fanfare sobre el nombre de Arbós</i> (1934), de Manuel de Falla	37
2.2. <i>Miniaturas 5, XI y XII</i> (1944), de Ricard Lamote de Grignon	39
2.3. <i>Fanfàrria en homenatge a Picasso</i> (años 50), de Xavier Montsalvatge	41
2.4. <i>Misa de la juventud</i> (1965) e <i>In memoriam Anaïck</i> (1966), de Cristóbal Halffter	44
2.5. <i>Sinfonías para 17 metales</i> (1966), de Luis de Pablo	49
2.6. <i>Pater Noster</i> (1966), de José Peris	51
2.7. <i>Pregón para una Pascua pobre</i> (1968), de Rodolfo Halffter	52
3. Repertorio de cámara	55
3.1. <i>Four Preludes for Brass and Timpani</i> (1962), de Lluís Benejam	56
4. Conclusiones	57

Capítulo II. El Grupo de Metales de Radiotelevisión Española (1972-1981): génesis, formación y trayectoria

1. Introducción	63
2. Génesis y formación	67
3. Componentes	73
3.1. Trompetistas	76
3.1.1. José Chicano (1929-ca. 1998)	76
3.1.2. Ricardo Gasent (1941)	77
3.1.3. Juan Sánchez Luque (1932)	78
3.1.4. Enrique Rioja (1951)	79
3.2. Trompistas	79
3.2.1. Luis Morató (1946)	79
3.2.2. Salvador Seguer (1946)	80
3.2.3. Jesús Troya (1951)	81
3.3. Trombonistas	81
3.3.1. Benjamín Esparza (1938-1998)	82
3.3.2. Humberto Martínez Aguilar (1939)	82
3.3.3. Francisco Muñoz (1937)	83
3.3.4. Benito del Castillo	84
3.3.5. Pedro Botías (1949)	84
3.4. Tubistas	85
3.4.1. José Luis López Caballero	85
3.4.2. Ramón Benavent (1941)	86

4. Repertorio	87
4.1. Piezas originales para octeto con tres trompetas, dos trompas, dos trombones y una tuba	89
4.2. Música del siglo XVI a ocho voces	93
4.3. Adaptaciones	94
4.3.1. Adaptaciones de música para otros instrumentos de los siglos XVI-XIX	94
4.3.2. Adaptaciones de música para grupo de metales del siglo XX	99
5. Difusión y trayectoria	101
5.1. Conciertos	101
5.2. Emisiones radiofónicas	108
5.3. Otras actuaciones	110
6. Discografía	110
7. Recepción	113
8. Conclusiones	116

**Capítulo III. El auge de la música de concierto para grupo de metales en España:
estudio y análisis de la creación musical dedicada al Grupo de Metales de
Radiotelevisión Española (1972-1981)**

1. Introducción	121
2. <i>Zubi berrian</i> (1973), <i>Lúa, lúa</i> (1973) y <i>Agur jaunak</i> (1976), de José M. ^a Sanmartín (1927-1977)	123
2.1. Contextos biográficos, génesis y procesos creativos	123
2.2. Descripciones analíticas	127
2.2.1. <i>Zubi berrian</i>	127
2.2.2. <i>Lúa, lúa</i>	136
2.2.3. <i>Agur jaunak</i>	139
3. <i>Divertimento</i> (1973), de Narcís Bonet (1933)	144
3.1. Contexto biográfico, génesis y proceso creativo	144
3.2. Descripción analítica	146
4. <i>Irradiaciones</i> (1973), de Ángel Arteaga (1928-1984)	166
4.1. Contexto biográfico, génesis y proceso creativo	166
4.2. Descripción analítica	170
5. <i>Reguladores</i> (1974), de Carlos Cruz de Castro (1941)	183
5.1. Contexto biográfico, génesis y proceso creativo	183

5.2. Descripción analítica	188
6. <i>Divertimento para Carlos</i> (ca. 1975), de José Chicano (1929-ca. 1998)	203
6.1. Contexto biográfico, génesis y proceso creativo	203
7. <i>Pequeña suite para grupo de metales</i> (ca.1975), de Manuel Berná (1915-2011)	205
7.1. Contexto biográfico, génesis y proceso creativo	205
8. <i>Diaphonias</i> (1975), de José Peris (1924)	210
8.1. Contexto biográfico, génesis y proceso creativo	210
8.2. Descripción analítica	214
9. <i>Églogas</i> (1979), de Jesús Villa Rojo (1940)	228
9.1. Contexto biográfico, génesis y proceso creativo	228
9.2. Descripción analítica	235
10. Conclusiones	243

Capítulo IV. Estudio y análisis de otras composiciones de concierto para grupo de metales en España entre 1972 y 1981

1. Introducción	249
2. <i>Jondo</i> (1974) y <i>Anemos A</i> (1975), de Francisco Guerrero (1951-1997)	251
2.1. Contextos biográficos, génesis y procesos creativos	251
2.2. Descripciones analíticas	256
2.2.1. <i>Jondo</i>	256
2.2.2. <i>Anemos A</i>	273
3. <i>Música para metales, órgano y timbales</i> (1976), de Luis Blanes (1929-2009)	283
3.1. Contexto biográfico, génesis y proceso creativo	283
3.2. Descripción analítica	285
4. <i>Suite litúrgica</i> (1976), de Amando Blanquer (1935-2005)	301
4.1. Contexto biográfico, génesis y proceso creativo	301
4.2. Descripción analítica	304
5. <i>Concierto para sexteto de metales</i> (1976), de Miguel Grande (1940)	314
5.1. Contexto biográfico, génesis y proceso creativo	314
5.2. Descripción analítica	315
6. <i>Aforismos</i> (1977), de Jesús Legido (1943)	331
6.1. Contexto biográfico, génesis y proceso creativo	331

6.2. Descripción analítica	333
7. <i>Fanfarria a Picasso</i> (1979), de Cristóbal Halffter (1930)	350
7.1. Contexto biográfico, génesis y proceso creativo	350
8. Conclusiones	352
Conclusiones generales	359
Bibliografía y fuentes musicales	
1. Bibliografía	371
1.1. Bibliografía general	371
1.2. Bibliografía específica	376
2. Fuentes musicales	400
2.1. Partituras	400
2.2. Grabaciones	401
Anexo:	
Catálogo del repertorio de concierto para grupo de metales en España (1900-1981)	407

Abreviaturas

ADAMUM, Asociación de Amigos de la Música de la Universidad de Madrid
BB.AA., Bellas Artes
BOE, Boletín Oficial del Estado
c.-cc., compás-compases
ca., cerca
CD, disco compacto
CDMA, Centro de Documentación Musical de Andalucía
CDMC, Centro para la Difusión de la Música Contemporánea
Cdmc, Centre de Documentation de la Musique Contemporaine
CDMyD, Centro de Documentación de Música y Danza
CEDOA, Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores
CNM, Conjunto Nacional de Metales
col., colección
CPM, Conservatorio Profesional de Música
CSM, Conservatorio Superior de Música
D.L., depósito legal
dir., director
ed., editor
EMEC, Editorial de Música Española Contemporánea
GEM, Grupo Español de Metales
GMRTVE, Grupo de Metales de Radiotelevisión Española
gral., general
ICCMU, Instituto Complutense de Ciencias Musicales
intro, introducción
LP, elepé
mov., movimiento
núm., número
OSRTVE, Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española
p., piano

perc., percusión o percusionista
RCSM, Real Conservatorio Superior de Música
ref., referencia
RNE, Radio Nacional de España
RTVE, Radiotelevisión Española
s. f., sin fecha
s. n., sin número
s. p., sin número de página
ss., siguientes
SATBArB, soprano, alto, tenor, barítono y bajo
SGAE, Sociedad General de Autores y Editores
SIMC, Sociedad Internacional de Música Contemporánea
TV, televisión
UNED, Universidad Nacional de Educación a Distancia
vol.-vols., volumen-volúmenes

Agradecimientos

A Gemma Pérez Zalduondo y Germán Gan Quesada. Sin ellos este trabajo hubiera sido imposible: me enseñaron, me exigieron y me dejaron decidir.

A los componentes del Grupo de Metales de Radiotelevisión Española. Siempre me atendieron con exquisita paciencia; especialmente a Pedro Botías, Ricardo Gasent, Luis Morató, Francisco Muñoz y Juan Sánchez Luque.

A los compositores Carlos Cruz de Castro, Cristóbal Halffter, José Peris y Jesús Villa Rojo; por compartir generosamente toda la información de la que disponían sobre sus respectivas obras.

Al personal de la Biblioteca Municipal de Baza; en especial a Lola Serrano y Elvira Maestra, su amabilidad en el trato y su buen hacer fueron infinitos.

Al personal de la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras, por su disposición y profesionalidad.

Al personal de la Biblioteca Pública del Estado de Las Palmas de Gran Canaria; desde allí trabajé muy cómodamente en períodos veraniegos y navideños.

A Melchor Tudela, secretario del Centro Asociado de la UNED en Baza, por facilitarme un espacio cuando se lo pedí.

A José López Montes, un compañero que siempre respondió a las dudas planteadas.

Por último:

A mis padres, por todo lo que hicieron, han hecho y hacen. En estos últimos años han recorrido muchos kilómetros por mí; no sólo han ejercido de abuelos, también me sustituyeron muchas veces.

A Mónica, por creer en mí. Su apoyo incondicional y los ánimos transmitidos han sido fundamentales para que este trabajo haya alcanzado su fin.

A Carmen y Teresa, por ayudarme a su manera...

Resumen

A principios de los años setenta del siglo pasado se produjo en nuestro país un aumento de la música de concierto para conjuntos de viento metal que coincidió en el tiempo con la constitución del Grupo de Metales de Radiotelevisión Española (GMRTVE). Así pues, el principal objetivo de la tesis doctoral posee una doble vertiente: por un lado, el estudio acerca de la génesis, trayectoria y características de la mencionada formación entre 1972 y 1981; por otro, el estudio y análisis de las diecisiete piezas que se compusieron durante dichos años.

Para ello, aparte de las secciones obligadas de introducción, conclusiones y bibliografía, la investigación se ha articulado en torno a cuatro capítulos que se ocupan de los siguientes aspectos: breve recorrido histórico a nivel internacional de las piezas de concierto para grupo de metales —desde la segunda mitad del siglo XVI hasta fines de la década de 1960— y características y circunstancias de la decena de obras escritas por autores españoles entre 1900 y 1972; actividades desarrolladas por el GMRTVE en los años 1972-1981; análisis de los casi veinte títulos compuestos en nuestro país durante dicha década.

Por último, se ofrece un catálogo de este repertorio que se ha establecido por orden cronológico, desde 1900 a 1981, donde se proporcionan datos definitivos sobre dispositivo instrumental, fechas de composición y estreno, intérpretes del mismo, así como otros detalles de interés referentes a las grabaciones, encargos y ediciones de las partituras en cuestión.

Introducción

Introducción

1. Planteamiento y justificación

En primer lugar, y antes de comenzar con los motivos que nos han conducido a la realización de esta tesis doctoral, *Música de concierto para grupo de metales en España: estudio y análisis del repertorio en torno al Grupo de Metales de Radiotelevisión Española (1972-1981)*, debemos aclarar que hasta bien entrado el siglo XX la locución “grupo de metales” —*brass ensemble* o *brass choir* en inglés— se usaba para cualquier agrupación formada exclusivamente por instrumentos de viento metal. Sin embargo, fue a partir de la década de 1950, especialmente en la bibliografía procedente de Estados Unidos, cuando esta expresión se comenzó a utilizar para referirse a un conjunto compuesto por seis o más instrumentos heterogéneos de viento metal, con o sin percusión. Este hecho ocurrió al mismo tiempo que se producía la estandarización del quinteto de metales como formación camerística de referencia —dos trompetas, trompa, trombón y tuba¹—, así como la normalización del trío como la unión de una trompeta, una trompa y un trombón². En 1977, Jack Hall —profesor de la Clarion University en Pennsylvania— escribía un clarificador artículo en la revista *The Instrumentalist* sobre esta cuestión:

Desde 1950 —más o menos— el quinteto de metales formado por dos trompetas, una trompa, un trombón y una tuba es el conjunto más popular de las formaciones de tamaño medio de estos instrumentos [...]. Se ha convertido en el cuarteto de cuerda del mundo de los metales. [...] Otro importante conjunto es el trío. Con el estreno de la *Sonata* [1922] de Francis Poulenc [para trompeta, trompa y trombón] esta instrumentación ha llamado la atención de otros muchos compositores importantes. [...] En los últimos años el interés por el grupo de metales ha crecido. Existe alguna controversia acerca de los instrumentos que deben ser incluidos, pero la instrumentación no necesita ser rígida, de hecho, el punto fuerte de este conjunto podría ser el no tener que especificar una

¹ William Jones, *The Brass Quintet: A Historical and Stylistic Survey* [tesis], Lexington, University of Kentucky, 1998, p. 17.

² Douglas Milton Baer, *The Brass Trio: A Comparative Analysis of Works Published from 1924 to 1970* [tesis], Tallahassee, Florida State University, 1970, p. 3.

determinada plantilla instrumental para así beneficiarse de ilimitadas oportunidades³.

Asimismo, no debemos obviar que la locución grupo de metales nos sirve para marcar la diferencia con otra clase de conjunto como la *brass band* (banda de metales), una agrupación en torno a veinticinco instrumentos de metal —en su mayoría de tipo cónico como la corneta, el bombardino y la tuba— que tiene su origen en los años treinta del siglo XIX en Reino Unido⁴.

Por otro lado, hemos de destacar que el interés del investigador por este tipo de formación comenzó tras sus primeras intervenciones en la preparación y realización de un concierto de esta clase de agrupaciones, hace ahora algo más de veinte años. Si bien el plan de estudios por el que se formó en el Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla, en la especialidad de Trombón, no incluía el trabajo en un grupo de metales y ni siquiera la asignatura de “Música de cámara” era obligatoria para un trombonista o tubista en el llamado “Plan 66”, su paso por la Orquesta Joven de Andalucía y la Joven Orquesta Nacional de España, donde sí tuvo la oportunidad de participar en diferentes períodos dedicados exclusivamente al repertorio de estos conjuntos, hizo que la atracción por la música de concierto para grupo de metales fuese

³ “Since about 1950, the brass quintet comprised of two Bb trumpets, horn, trombone, and tuba has evolved as the most popular brass ensemble medium. [...] The brass quintet has virtually become the string quartet of the brass world. [...] Another important brass group that should be considered is the brass trio. Since the debut of Francis Poulenc’s trio, this instrumentation has attracted many fine composers. [...] Within the last few years interest has been renewed in the brass choir. Some controversy centers on which instruments should be included in this large ensemble. But the instrumentation does not need to be rigid; in fact, the strong point of the brass choir may be that its unspecified instrumentations lends itself to almost unlimited possibilities”, en Jack Hall, “Trends of the Brass Ensemble”, en VV. AA., *Brass Anthology. A Collection of Brass Articles Published in The Instrumentalist Magazine from 1946 to 1999* [Col. Anthology Series (vol. 3)], Northfield (Illinois), The Instrumentalist Publishing Company, 1999 (10.ª edición), Northfield (Illinois), The Instrumentalist Publishing Company, 1999 (10.ª edición), pp. 502-503. Traducción propia.

⁴ En la década de los años setenta del siglo XIX se compusieron las primeras piezas originales para una *brass band*. Su plantilla, de veinticuatro o veinticinco intérpretes, solía incluir los siguientes instrumentos: una corneta soprano en mib, ocho o nueve cornetas en sib, un fliscorno en sib, tres onóvenes en mib, dos barítonos en sib, dos bombardinos en sib, dos trombones tenores y uno bajo, dos tubas en mib y dos en sib. Esta distribución no ha cambiado hasta nuestros días y se fue consolidándose por las reglas de los diferentes certámenes y concursos celebrados desde entonces. Para más información véase Arnold Myers, “Instruments and Instrumentation of British Brass Bands”, en Trevor Herbert (ed.), *The British Brass Band. A Musical and Social History*, Oxford, Oxford University Press, 2002 (2.ª edición), pp. 155-186.

en aumento, alcanzando su máximo nivel al ser integrante de la formación de diez instrumentos de viento metal Andalusian Brass, impartir docencia sobre esta materia en el Real Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada, y concluir la presente tesis doctoral.

Del mismo modo, resaltaremos otros tres hechos que, ocurridos con posterioridad a lo expuesto en el párrafo anterior, han sido determinantes para esta investigación:

El primero fue la constatación del desconocimiento generalizado por parte de los intérpretes de instrumentos de viento metal —entre los que el autor de esta tesis se incluye— del repertorio de concierto para grupo de metales compuesto en España, así como de la existencia de los conjuntos que desde los años setenta venían interpretándolo.

El segundo, la voluntad y disposición del que suscribe estas líneas para completar su formación en el ámbito de la investigación musicológica referida al tipo de música objeto de estudio por su situación profesional como docente en diferentes conservatorios de música en Andalucía a partir de 1997, y, desde 2005, en el RCSM granadino. Hoy día nadie pone en duda que la preparación y realización de conciertos con un grupo de metales hace mejorar los diferentes aspectos relacionados con la musicalidad y la técnica de los intérpretes —profesionales, estudiantes o amateurs— de trompeta, trompa, trombón o tuba. Desde los años cincuenta del siglo XX, sobre todo en Estados Unidos, se expresaron en este sentido numerosas voces; por ejemplo, en 1952, el trombonista y profesor de la Universidad de Cincinnati Ernest Glover señalaba:

Ellos [los grupos de metales] pueden proporcionar herramientas muy valiosas en la formación de los instrumentistas de viento metal y pueden convertirse en conjuntos que ayuden a conseguir un lugar destacado en lo artístico y musical respecto a otras formaciones. Estas convicciones son el resultado de mi propia experiencia en este campo como fundador y director de los grupos de metales del Conservatorio de Música de Cincinnati⁵.

⁵ “they [brass ensembles] can provide untold training values to brass players and can become performing groups that artistically and musically will command a place of high respect among other musical organizations. These convictions are a result of my own personal experience in this field as the founder and conductor of the Cincinnati Conservatory of Music brass ensembles”, en Ernest Glover, “Brass

Igualmente, en 1964, Kenneth Bloomquist, profesor de trompeta y grupo de metales de la Universidad de Kansas, apuntaba:

El grupo de metales [...] puede ser el instrumento más adecuado para mejorar el nivel interpretativo de los estudiantes de viento metal de cualquier nivel. [...] En la calidad de sonido, afinación, empaste, equilibrio entre las diferentes voces, fraseo y ritmo —que son los objetivos constantes de un profesor y director de música—, el grupo de metales puede demostrar que es más rápido y, a veces, mejor que otros medios⁶.

El tercero de los hechos que queremos señalar fue la obtención en septiembre de 2007 del Certificado-Diploma de Estudios Avanzados en la Universidad de Granada. Para ello, el autor de la presente investigación realizó un trabajo que, con el título de *Catálogo de música española para formaciones compuestas por instrumentos de viento metal (1962-2007)*, fue supervisado por uno de los directores de la tesis que aquí presentamos, la Dra. Gemma Pérez Zalduondo. En él catalogamos la música compuesta en España para tríos, quintetos, y grupos de metales, así como para cuartetos de trompetas, de trompas, de trombones y de tubas, además de otros conjuntos; en total, más de ciento treinta piezas. Entre sus conclusiones hay que destacar el incremento de las composiciones dedicadas a los grupo de metales en España a partir de los años setenta del siglo XX.

Ante la confirmación de la existencia de dicho repertorio, nos decidimos a proseguir la búsqueda de partituras escritas en esa época. Mientras que en los años comprendidos entre 1900 y 1972 se finalizaron diez piezas, durante el período que discurre entre 1972 y 1981 se compusieron diecisiete obras:

Las tres que nombramos a continuación fueron concebidas para diferentes plantillas de seis instrumentos de viento metal:

Choir Have Educational Values”, en VV. AA., *Brass Anthology...*, *op. cit.* , pp. 69-70. Traducción propia.

⁶ “a brass choir [...], can be one of the finest outlet for brass performance at any level of proficiency. [...] In the perfection of tone production, intonation, technique, blend, balance, phrasing, expression, and rhythm—constant goals of the music educator and conductor—the brass choir can prove itself faster and sometimes better than most other performance media”, en Kenneth Bloomquist, “The Brass Choir: What and Why?”, en VV. AA., *Brass Anthology...*, *op. cit.* , pp. 230-231. Traducción propia.

- *Jondo* (1974), de Francisco Guerrero, necesita de tres trompetas y tres trombones, además de un coro masculino y cuatro percusionistas,
- *Concierto para sexteto de metales* (1973), de Miguel Grande, requiere de tres trompetas, trompa, trombón y tuba,
- *Aforismos* (1977), de Jesús Legido, es para dos trompetas, dos trompas y dos trombones.

Para agrupaciones más numerosas se escribieron cuatro:

- *Églogas* (1979) —tres trompetas, tres trompas y tres trombones—, de Jesús Villa Rojo,
- *Música para metales, órgano y timbales* (1976) —tres trompetas, cuatro trompas, tres trombones y tuba, además de órgano y timbales—, de Luis Blanes,
- *Anemos A* (1975) —tres trompetas, cinco trompas, tres trombones y una tuba, así como tres percusionistas—, de Francisco Guerrero,
- *Fanfarría a Picasso* (1979) —siete trompetas, siete trompas y seis trombones—, de Cristóbal Halffter.

Diez obras fueron compuestas para un octeto de tres trompetas, dos trompas, dos trombones y una tuba, entre las que se cuentan *Suite litúrgica* (1976), de Amando Blanquer, y las nueve escritas ex profeso para el primer grupo de metales que se constituyó en nuestro país con carácter permanente, el Grupo de Metales de Radiotelevisión Española. Estas últimas fueron composiciones encargadas para ser interpretadas por la mencionada formación durante emisiones en directo de Radio Nacional de España o en diferentes ciclos de conciertos que, en su gran mayoría, se organizaron durante los años 70 desde el departamento denominado Comisaría de la Música —hasta 1977— o Dirección General de Música —desde 1977⁷—, una de las

⁷ Cuando esta unidad administrativa se encuadró en el organigrama de la Dirección Gral. de BB.AA. del Ministerio de Educación y Ciencia se denominó Secretaría Técnica de la Música hasta 1968, y Comisaría General de la Música desde este año hasta 1974. Después pasó a ser la Comisaría Nacional de la Música (1974-1977) de la Dirección Gral. de Patrimonio Artístico y Cultural, también del Ministerio de Educación y Ciencia; sin embargo, entre 1977 y 1985 este departamento se incluyó en la Dirección General de Música del Ministerio de Cultura. Para más información véase la siguiente normativa: *Decreto 83/1968, de 18 de enero, de reorganización del Ministerio de Educación y Ciencia, BOE* (núm. 21), 24 de enero de 1968, pp. 1029-1031,

principales instituciones responsables de la divulgación musical en esa época en España. Los títulos a los que nos referimos, para tres trompetas, dos trompas, dos trombones y una tuba, son los siguientes:

- *Zubi berrian* (1973) y *Lúa, lúa* (1973), de José M.^a Sanmartín,
- *Divertimento* (1973), de Narcís Bonet,
- *Irradiaciones* (1973), de Ángel Arteaga,
- *Reguladores* (1974), de Carlos Cruz de Castro,
- *Divertimento para Carlos* (1975), de José Chicano,
- *Pequeña suite para grupo de metales* (1975), de Manuel Berná,
- *Diaphonias* (1975), de José Peris,
- *Agur jaunak* (1976), de José M.^a Sanmartín.

Igualmente, habría que sumar a las dedicadas al GMRTVE, la pieza ya mencionada de Villa Rojo, *Églogas* (1979), en la que el compositor impuso su criterio en cuanto a la instrumentación al dividir la plantilla en tres tríos, uno de trompetas, otro de trompas, y el último de trombones.

De los datos anteriores se desprende el papel central del Grupo de Metales de Radiotelevisión Española, una formación que se constituyó en 1972 por la iniciativa particular de algunos profesores de la Orquesta Sinfónica del mismo nombre. Su principal objetivo fue el de interpretar el repertorio de concierto dedicado a diferentes agrupaciones de instrumentos de la familia del viento metal, dado que hasta esa fecha cada vez que se había interpretado alguna música con esas características en España se anunció como la actuación de una determinada orquesta sin nombrar la participación de un grupo de metales.

<https://www.boe.es/boe/dias/1968/01/24/pdfs/A01029-01031.pdf> [último acceso: 29.07.2016];
Decreto 1473/1971, de 28 de enero, por el que se reorganiza el Ministerio de Educación y Ciencia, BOE (núm. 31), de 5 de febrero de 1971, pp. 1840-1844,
<https://www.boe.es/boe/dias/1971/02/05/pdfs/A01840-01844.pdf> [último acceso: 29.07.2016];
Decreto 2993/1974, de 25 de octubre, por el que se crea la Dirección General de Patrimonio Artístico y cultural del Ministerio de Educación y Ciencia, BOE (núm. 260), 30 de octubre de 1974, pp. 22125-22127, <https://www.boe.es/boe/dias/1974/10/30/pdfs/A22125-22127> [último acceso: 29.07.2016];
Real Decreto 2258/1977, de 27 de agosto, sobre estructura orgánica y funciones del Ministerio de Cultura, BOE (núm. 209), 1 de septiembre de 1977, pp. 19581-19584,
<https://www.boe.es/boe/dias/1977/09/01/pdfs/A19581-19584.pdf> [último acceso: 29.07.2016].

Otra de las razones que nos ha traído hasta el tema que centra la presente tesis fue la constatación de que la historiografía musical no se había ocupado de la música de concierto compuesta para grupo de metales en España. No existe ningún libro en español o en otro idioma que trate este tema, y no hay literatura en castellano que defina la locución grupo de metales.

En cuanto a las causas que nos han llevado a fijar el marco cronológico entre 1972 y 1981, han sido varias. Por un lado, el inicio en 1972 se deriva de la confirmación de los comienzos del GMRTVE ese año, así como del hecho de que fuera a partir de 1973 cuando se comenzara a componer de forma regular y abundante para conjuntos de viento metal en España. Al mismo tiempo, la elección del año 1981 como punto final de la investigación se debe a las siguientes razones:

En primer lugar, porque durante los años 1980 y 1981 no se escribió ninguna partitura para este tipo de agrupaciones. Desde que en 1979 Cristóbal Halffter finalizara *Fanfarría a Picasso* y Villa Rojo tomara como referencia al GMRTVE en *Églogas*, no se compuso otra obra de concierto que incluyera a una formación de estas características hasta 1982 —*Opus 23*, de José Ramón Encinar, para soprano, tenor, cuatro trompetas, cuatro trombones y dos percusionistas—.

En segundo lugar, porque habrá que esperar hasta 1996 para encontrar otras piezas dedicadas al GMRTVE: *Sonetos y sonadas*, de Gabriel Fernández Álvez⁸ (Madrid 1943-2008)⁹, y *Cárem*, de Javier Santacreu (Benissa, Alicante 1965)¹⁰.

En tercer lugar, porque en 1981 se grabó y publicó en España el primer elepé de música de concierto para conjunto de viento metal. Nos referimos al trabajo discográfico del GMRTVE que el sello Damitor comercializó con el título de la propia agrupación¹¹.

Por todo ello, y con la intención de abarcar un intervalo temporal mínimo de una década —desde 1972—, hemos considerado a los años 1980-1981 como un punto

⁸ “Gabriel Fernández Álvez. *Sonetos y sonadas*” [notas al programa], en Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, “Concierto del Grupo Español de Metales” [programa de mano], Madrid, Auditorio Nacional de Música, 28 de mayo de 1996, s. p.

⁹ “Composer: Gabriel Fernández Álvez”,

<http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A1039> [último acceso: 20.07.2016].

¹⁰ Javier Santacreu, “Javier Santacreu. *Cárem*” [notas al programa], en CDMC, “Concierto del Grupo Español de...”, *op. cit.*, s. p.

¹¹ Grupo de Metales de Radiotelevisión Española, *Grupo de Metales de R.T.V.E.* [LP], Madrid, Damitor [D.L. M-22693-81], 1981.

de inflexión en la historia de la interpretación y la creación dedicada a los grupos de metales.

Finalmente, debemos puntualizar que en esta investigación nos centraremos en las obras originales escritas para formaciones de seis o más instrumentos heterogéneos de viento metal. Como consecuencia, no se han incluido las diferentes adaptaciones o transcripciones de piezas compuestas para otro tipo de instrumentos o plantillas, ni tampoco las partituras que originalmente fueron escritas como parte o movimiento de una obra de mayores dimensiones. Del mismo modo, aclaramos que el haber añadido en el título el complemento “de concierto” implica que no serán estudiadas las composiciones creadas con alguna finalidad protocolaria como la de los desfiles o procesiones de carácter civil, militar o religioso, si bien sí estudiaremos en el capítulo I (“Antecedentes...”) dos partituras que fueron escritas en la década de 1940 por Ricard Lamote de Grignon como ejercicios técnicos-musicales para iniciar los ensayos de la Orquesta Municipal de Valencia.

2. Hipótesis y objetivos

La investigación desarrollada en la presente tesis doctoral, *Música de concierto para grupo de metales en España: estudio y análisis del repertorio en torno al Grupo de Metales de Radiotelevisión Española (1972-1981)*, ha partido de la siguiente hipótesis: el GMRTVE y la música que le fue dedicada desarrollaron un papel determinante en el auge de la composición para grupos de metales en España que se produjo en los años setenta del siglo XX.

En referencia al objetivo principal, hemos de señalar que posee una doble vertiente: por un lado, el estudio y análisis de la música de concierto dedicada a los grupos de metales en nuestro país durante la década que va desde 1972 a 1981; por otro, el estudio de la formación que estuvo en el centro de la composición de la mayoría de este repertorio, el Grupo de Metales de Radiotelevisión Española.

Es decir, en esta tesis se propone investigar acerca de la génesis, trayectoria y características del mencionado conjunto durante dichos años, así como estudiar y

analizar las diecisiete piezas que se compusieron en esta época. Nos referimos a los siguientes títulos:

- *Zubi berrian* (1973), *Lúa, Lúa* (1973) y *Agur jaunak* (1976), de José M.^a Sanmartín,
- *Divertimento* (1973), de Narcís Bonet,
- *Irradiaciones* (1973), de Ángel Arteaga,
- *Música para metales, órgano y timbales* (1974), de Luis Blanes,
- *Reguladores* (1974), de Carlos Cruz de Castro,
- *Jondo* (1974) y *Anemos A* (1975), de Francisco Guerrero,
- *Divertimento para Carlos* (ca. 1975), de José Chicano,
- *Pequeña suite para grupo de metales* (1975), de Manuel Berná,
- *Diaphonias* (1975), de José Peris,
- *Suite litúrgica* (1976), de Amando Blanquer,
- *Concierto para sexteto de metales* (1976), de Miguel Grande,
- *Aforismos* (1977), de Jesús Legido,
- *Fanfarría a Picasso* (1979), de Cristóbal Halffter,
- *Églogas* (1979), de Jesús Villa Rojo.

Todo ello nos llevará a investigar sobre las relaciones entre el GMRTVE y los organismos oficiales que encargaron una parte del mencionado repertorio —RNE y Comisaría o Dirección Gral. de Música— hasta los nexos entre estas y los compositores que firmaron las partituras en cuestión, pasando por el vínculo entre el mencionado conjunto con los autores de estas piezas.

Finalmente, por la nula bibliografía existente acerca del tema objeto de estudio, hemos incluido entre los objetivos de esta tesis los tres siguientes:

- sentar las bases de la historia de los grupos de metales y su repertorio en España,
- difundir el repertorio estudiado y proporcionar una herramienta analítica y pedagógica para la formación en el ámbito de la interpretación e investigación musical adecuada a la demanda actual de las instituciones relacionadas con el estudio y la divulgación de la música,

- aportar nuevos materiales para una mejor interpretación de la Historia de la música española del tardofranquismo y la transición, dado que gran parte de las partituras que centran nuestra investigación deben su existencia a las políticas y estrategias de divulgación de la música por parte de dos instituciones gubernamentales de la época.

3. Fuentes

3.1. Naturaleza de las fuentes

Para la consecución de los objetivos planteados, hemos compaginado el acceso a diferentes fuentes musicales —partituras, grabaciones— y textuales.

Las fuentes musicales escritas se obtuvieron mediante la compra de las cinco partituras editadas, así como por el préstamo o cesión temporal desde bibliotecas o archivos de las obras que no están a la venta. Entre las primeras podemos citar las de las editoriales Alpuerto —*Irradiaciones* de Ángel Arteaga, *Jondo* y *Anemos A* de Francisco Guerrero—, EMEC —*Églogas* de Jesús Villa Rojo—, y Piles —*Suite litúrgica* de Amando Blanquer—, mientras que las no comercializadas fueron prestadas por la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos de la Fundación Juan March, el Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, así como por el mismo compositor —en el caso de *Diaphonias*, de José Peris—, y por la ya nombrada Editorial Alpuerto, al tener los materiales preparados para una futura edición comercial que nunca se llevó a cabo de *Reguladores*, de Cruz de Castro, y *Aforismos*, de Jesús Legido.

Respecto a las grabaciones, con la excepción de *Diaphonias* —cedida por el propio autor— y *Églogas*, de Jesús Villa Rojo —comercializada en un CD proporcionado por este último—, todas las demás existentes fueron facilitadas por el Archivo Sonoro de Radio Nacional de España.

En cuanto a las fuentes textuales, nos hemos centrado principalmente en lo publicado en los medios de prensa escritos por medio de las hemerotecas en línea de

ABC y *El País*. Hemos consultado los anuncios de conciertos del Grupo de Metales de Radiotelevisión Española y de las emisiones transmitidas en directo a través de RNE de esta misma formación.

Otras fuentes virtuales, donde los propios compositores ofrecen numerosa información acerca de sus creaciones dedicadas al grupo de metales, han sido las páginas de autores como Narcís Bonet (www.narcisbonet.org), Carlos Cruz de Castro (www.carloscruzdecastro.com), Jesús Legido (www.jesuslegido.com) y Jesús Villa Rojo (www.villa-rojo.com). En ellas se exponen detalles importantes de cada una de sus obras para grupo de metales.

Como fuentes orales, señalamos las numerosas conversaciones que hemos mantenido con varios intérpretes del GMRTVE con las que contrastamos toda la información relacionada con la génesis y trayectoria del conjunto, así como las entrevistas que hemos podido realizar a diferentes compositores: de forma presencial en el caso de José Peris y Jesús Villa Rojo, telefónicamente a Cristóbal Halffter, y mediante correo electrónico a Carlos Cruz de Castro.

3.2. Principales bibliotecas y archivos consultados

En una primera fase de la investigación, trabajamos en cuatro centros de Granada, la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, el Centro de Documentación Musical de Andalucía, el Archivo Manuel de Falla, y la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia”, que nos sirvieron para confirmar el número de partituras dedicadas a un grupo de metales presentes en nuestra ciudad: tres en la Universidad granadina —*In memoriam Anaïck* (1966), de Cristóbal Halffter, *Pregón para una Pascua pobre* (1968), de Rodolfo Halffter y *Églogas*, de Jesús Villa Rojo—, tres en el CDMA —la ya nombrada *Églogas*, además de *Jondo* y *Anemos*, de Francisco Guerrero—, una en el Archivo falliano —*Fanfare en el nombre de Arbós* (1934), aparte de la *Fanfare pour une fête* (1921) para dos trompetas, timbales y tambor—, y ninguna en el Conservatorio.

Posteriormente, con el trabajo desarrollado en la Biblioteca Nacional de España y la Sociedad General de Autores en Madrid tuvimos acceso a otras seis partituras. En

la Biblioteca conseguimos copias para el estudio de *Divertimento*, de Narcís Bonet, *Fanfarria a Picasso*, de Cristóbal Halffter, y *Zubi berrian, Lúa, Lúa y Agur jaunak*, de José M.^a Sanmartín, mientras que en el Centro de Documentación y Archivo de la SGAE pudimos analizar el *Concierto para sexteto de metales*, de Miguel Grande.

Otra biblioteca con sede en Madrid, la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos de la Fundación Juan March, nos facilitó la partitura inédita de *Música para metales, órgano y timbales*, de Luis Blanes. Por su parte, en el Centro de Documentación de Música y Danza perteneciente al INAEM (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte), solamente encontramos información acerca de dos obras para el tipo de plantilla instrumental que centra nuestra investigación, si bien están fuera del marco cronológico establecido en esta tesis. Se trata de las composiciones *Suite para ocho metales* (1988), de Adolfo Ramírez Ivorra, y *Cárem* (1996), de Javier Santacreu.

Asimismo, en el Archivo Sonoro de RNE, situado en el municipio madrileño de Pozuelo de Alarcón, dispusimos de todas las grabaciones existentes del repertorio objeto de estudio, a excepción de las dos composiciones ya especificadas con anterioridad —*Diaphonias* y *Églogas*—. En general, son registros sonoros de interpretaciones en directo del Grupo de Metales de Radiotelevisión Española, si bien hay otro referido a una formación distinta, la Orquesta de Valencia. Las piezas escuchadas al GMRTVE fueron *Irradiaciones, Suite litúrgica, Divertimento, Reguladores, Jondo y Anemos A, Zubi berrian, Lúa, Lúa y Agur jaunak*, mientras a la Orquesta valenciana, bajo la dirección de Manuel Galduf y junto al organista Miguel del Barco, le pudimos escuchar *Música para metales, órgano y timbales*.

Finalmente, debemos señalar que también consultamos, esta vez telemáticamente, los catálogos de las siguientes entidades: Archivo Vasco de la Música (Eresbil), Asociación Madrileña de Compositores (AMCC), Associació Catalana de Compositors (ACC), Institute de Recherche et Coordination Acustique/Musique (IRCAM), Clivis Publicacions, Editorial Piles, Rivera Editores, Suvini Zerboni, Tritó Edicions y Universal Edition.

4. Estado de la cuestión

Debido a las características del tema objeto de estudio en la presente tesis doctoral, *Música de concierto para grupo de metales en España: estudio y análisis del repertorio en torno al Grupo de Metales de Radiotelevisión Española (1972-1981)*, así como al marco cronológico al que se refiere el título ya justificado en el primer epígrafe de esta introducción, hemos dividido el estado de la cuestión en los tres subepígrafes siguientes: “4.1. La música en España durante los años setenta”, “4.2. Autores españoles de música de concierto para grupo de metales (1972-1981)” y “4.3. El repertorio de concierto para grupo de metales compuesto en España (1972-1981) en la historiografía musical”.

4.1. La música en España durante los años setenta

La bibliografía relacionada con la creación musical en nuestro país en la década de los setenta necesita de un estudio más profundo. Particularmente escasas son las investigaciones que abordan la relación de la música con las instituciones, tema que es uno de los ejes del presente trabajo.

Ángel Medina, considerado por muchos como el pionero en la investigación en torno a la composición en los años sesenta y setenta con su tesis doctoral *Vanguardias musicales en España: 1958-1980 (área madrileña)*¹², describe y critica en “Acotaciones musicales a la transición democrática de España”¹³ algunos de los hechos relacionados con la política cultural ejercida desde las instituciones gubernamentales respecto a la creación e interpretación musical entre 1974 y los primeros años ochenta. El siguiente párrafo es un ejemplo de lo expresado por Medina en el citado texto:

Es cierto que los festivales, cursos, semanas de música y otras muchas convocatorias se habían multiplicado, pero su

¹² Ángel Medina, *Vanguardias musicales en España: 1958-1980 (área madrileña)* [tesis], Oviedo, Universidad de Oviedo, 1980.

¹³ Ángel Medina, “Acotaciones musicales a la transición democrática de España”, en Celsa Alonso *et al.*, *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea* [Col. Música Hispana. Textos. Estudios (n.º 16)], Madrid, ICCMU, 2010, pp. 267-282.

carácter demasiado oficial, limitado a unos pocos centros y más bien clasista, era moderadamente denunciado en algunos medios [revista *Ritmo*]. Todas esas actividades, aparentemente estructuradas y competitivas a nivel europeo, no son sino un «oasis [...]»¹⁴.

Las síntesis más recientes sobre el período la podemos encontrar en *La música en España en el siglo XX* —séptimo volumen de la *Historia de la música en España e Hispanoamérica*¹⁵—, en el que Germán Gan¹⁶ y Alberto González Lapuente¹⁷ dedican sendos capítulos que abarcan el marco cronológico objeto de estudio a través de un recorrido histórico, social y estético. Mientras el primer autor se ocupa de la situación musical española desde fines de los cincuenta hasta principios de los setenta con una descripción de las actividades individuales y colectivas más importantes de los compositores “representativos” de esos años, y un análisis de las relaciones de estos con los creadores de otras manifestaciones artísticas, González Lapuente se encarga de una forma muy similar de las tres últimas décadas de la pasada centuria.

Asimismo, en “To Win Freedom...Musical Composition and Political Commitment in Spain during the Last Years of Francoism (1969-1975)”¹⁸, Gan Quesada sintetiza las líneas generales de las políticas desarrolladas desde RNE y la Comisaría de la Música en cuanto a la creación musical durante los últimos años del franquismo, así como las diferencias entre las actitudes de distintos compositores respecto al régimen dictatorial.

Por su parte, Igor Contreras Zubillaga reflexiona en “L’ambigüité politique de l’avant-garde artistique sous le franquisme: l’exemple du festival *Encuentros* de Pampelune (1972)”¹⁹ sobre la ambigüedad a la que se refiere el título citado.

¹⁴ Á. Medina, “Acotaciones musicales..., *op. cit.*, p. 269.

¹⁵ Dirigida y coordinada por Juan Ángel Vela del Campo en 8 volúmenes.

¹⁶ Germán Gan, “III. A la altura de las circunstancias... Continuidad y pautas de renovación en la música española”, en Alberto González Lapuente (ed.), *La música en España en el siglo XX* (vol. 7), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 174-231.

¹⁷ Alberto González Lapuente, “IV. Hacia la heterogénea realidad presente”, en A. Glez. Lapuente (ed.), *La música en España en el siglo XX...*, *op. cit.*, pp. 233-334.

¹⁸ German Gan, “To Win Freedom...Musical Composition and Political Commitment in Spain during the Last Years of Francoism (1969-1975)”, en Massimiliano Sala (ed.), *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*, Turnhout (Bélgica), Brepols, 2014, pp. 317-329.

¹⁹ Igor Contreras Zubillaga, “L’ambigüité politique de l’avant-garde artistique sous le franquisme: l’exemple du festival *Encuentros* de Pampelune (1972)”, en Malika Combes, Igor Contreras Zubillaga y

Igualmente, una revisión crítica de este evento se hace en el estudio publicado por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía con motivo de una exposición sobre los Encuentros de Pamplona de 1972²⁰.

Una mención especial merece la recuperación en facsímil de los siete números publicados de la revista *Sonda* entre 1967 y 1974²¹, donde se exponen las diversas tendencias musicales de la vanguardia española del momento.

Respecto a los estudios biográficos, es cada vez mayor el número de monografías consagradas a los autores activos durante el tardofranquismo y la transición en las que se incluyen sus trayectorias, así como estudios catalográficos, analíticos y estéticos acerca de sus obras. Aparte de las dedicadas a los que escribieron para grupo de metales que veremos en el siguiente subepígrafe, nos referimos a las publicaciones firmadas por Víctor Pliego de Andrés sobre Claudio Prieto²², de Ángel Medina sobre Josep Soler²³, de Jesús Rodríguez Picó, Jorge de Persia y Tomás Marco sobre Xavier Benguerel²⁴, de José Luis García del Busto sobre Joan Guinjoan y Carmelo Bernaola²⁵, de Francisco Cabañas y Esther Sestelo sobre Antón García Abril²⁶, y de Marta Cureses sobre Agustín González Acilu y Tomás Marco²⁷.

Finalmente, hemos de destacar las investigaciones doctorales y los libros en los que se incluyen análisis pormenorizados de partituras de diferentes compositores:

Perin Emel Yavuz (dir.), *À l'avant-garde! Art et politique dans les années 1960 et 1970* [Col. Comparatisme et Sociétés], Bruselas, Peter Lang, 2013, pp. 109-124.

²⁰ José Díaz Cuyás *et al.*, *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.

²¹ Antonio Álvarez Cañibano *et al.*, *Problema y panorama de la música contemporánea. Sonda 1967-1974*, Madrid, CDMyD, 2009.

²² Víctor Pliego de Andrés, *Claudio Prieto. Música, belleza, comunicación* [Col. Música Hispana. Textos. Biografías (n.º 3)]. Madrid, ICCMU, 1994.

²³ Ángel Medina, *Josep Soler. Música de la pasión* [Col. Música Hispana. Textos. Biografías (n.º 8)], Madrid, ICCMU, 2011 (3.ª edición).

²⁴ Jesús Rodríguez Picó, *Xavier Benguerel. Vida y obra*, Barcelona, Idea Books, 2001; Jorge de Persia, *Xavier Benguerel: búsqueda e intuición*, Madrid, Fundación Autor (SGAE), 2006; Tomás Marco, *Xavier Benguerel. Una trayectoria compositiva* [Col. Música Hispana. Textos. Biografías (n.º 20)], Madrid, ICCMU, 2011.

²⁵ José Luis García del Busto (coord.), *Joan Guinjoan. Testimonio de un músico*, Madrid, Fundación Autor (SGAE), 2001; José Luis García del Busto, *Carmelo Bernaola. La obra de un maestro*, Madrid, Fundación Autor (SGAE), 2004.

²⁶ Francisco Cabañas, *Antón García Abril. Sonidos en libertad* [Col. Música Hispana. Textos. Biografías (n.º 1)], Madrid, ICCMU, 2001 (2.ª edición); Esther Sestelo, *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia*, Madrid, Fundación Autor (SGAE), 2007.

²⁷ Marta Cureses, *El compositor Agustín González Acilu. La estética de la tensión* [Col. Música Hispana. Textos. Biografías (n.º 12)], Madrid, ICCMU, 2001 (2.ª edición); Marta Cureses, *Tomás Marco. La música española desde las vanguardias*. [Col. Música Hispana. Textos. Biografías (n.º 15)], Madrid, ICCMU, 2007.

Agustí Charles estudia las piezas más representativas de ocho autores “del 51” (Barce, Bernaola, De Pablo, García Abril, Guinjoan, Halffter, Marco y Soler) en *Análisis de la música española del siglo XX. En torno a la generación del 51*²⁸, y en *Dodecafonismo y serialismo en España: compositores y obras*²⁹ analiza las partituras de los músicos españoles nacidos entre 1896 y 1960 que emplearon algunas de las técnicas a las que se alude en el título.

En referencia a las tesis, han sido realizadas muy recientemente por Israel López Estelche³⁰ y Manuel Añón³¹ en torno a Luis de Pablo, y por Marta García Tejjido³² sobre Xavier Montsalvatge. Mientras López Estelche centra su investigación en el análisis textural de las obras más representativas del catálogo depablano, Añón estudia de este mismo autor recursos compositivos como la interválica y las estructuras de control del tiempo y la armonía. Por su parte, García Tejjido abarca en su investigación toda la obra pianística, y para canto y piano, del maestro catalán, a través del análisis melódico, armónico y formal.

4.2. Autores españoles de música de concierto para grupos de metales (1972-1981)

La mayoría de los catorce autores españoles que escribieron música de concierto para grupo de metales entre 1972 y 1981 no cuenta con estudios monográficos actuales. Del grupo conformado por Ángel Arteaga (1928-1984), Manuel Berná (1915-2011), Luis Blanes (1929-2009), Amando Blanquer (1935-2005), Narcís Bonet (1933), José Chicano (1929-ca. 1998), Carlos Cruz de Castro (1941), Miguel Grande (1940),

²⁸ Agustí Charles, *Análisis de la música española del siglo XX. En torno a la generación del 51*, Valencia, Rivera Editores, 2002.

²⁹ Agustí Charles, *Dodecafonismo y serialismo en España: compositores y obras*, Valencia, Rivera Editores, 2005.

El germen de este libro fue una tesis doctoral que su autor defendió dos años antes en la Universitat de Barcelona.

³⁰ Israel López Estelche, *Luis de Pablo: vanguardias y tradiciones en la música española de la segunda mitad del siglo XX* [tesis], Oviedo, Universidad de Oviedo, 2013.

³¹ Manuel Añón, *Constantes estéticas en la música de Luis de Pablo* [tesis], Granada, Universidad de Granada, 2016.

Esta tesis citada no ha podido consultarse por la cercanía en la fecha de su lectura y defensa.

³² Marta García Tejjido, *Xavier Montsalvatge (1912-2002): un compositor ante el piano. Estudio y análisis de su obra para piano y canto y piano* [tesis], Oviedo, Universidad de Oviedo, 2016.

Esta tesis no ha podido consultarse por la cercanía en la fecha de su lectura y defensa.

Francisco Guerrero (1951-1997), Cristóbal Halffter (1930), Jesús Legido (1943), José Peris (1924), José M.^a Sanmartín (1927-1977) y Jesús Villa Rojo (1940), solamente cuatro han sido dedicatarios de estudios catalográficos de la SGAE, y cinco lo han sido de una tesis doctoral. Nos referimos a los números de la colección de Catálogos de Compositores Españoles sobre Blanquer³³, Cruz de Castro³⁴, Guerrero³⁵ y Legido³⁶, así como a los trabajos de investigación en torno a Berná, Blanes, Blanquer, Halffter y Villa Rojo de Consuelo Giner Tormo³⁷, Teodoro Aparicio³⁸, M.^a Luisa Blanes³⁹, Germán Gan y Cintia González⁴⁰, y Noelia Ordiz⁴¹, respectivamente. En estos últimos se han incluido catálogos de obras, estudios biográficos y análisis musicales, así como conclusiones sobre los principios estéticos de los compositores mencionados. Mientras que Aparicio ha abarcado toda la vida y obra de Luis Blanes, y Gan y Ordiz han estudiado toda la producción de Halffter y Villa Rojo, según cada caso, hasta la fecha de finalización de los mismos en 2003 y 2004, respectivamente, M.^a Luisa Blanes se centró en la obra pianística de Blanquer, Giner Tormo lo hizo en el repertorio sinfónico de Berná, y González en el operístico de Halffter.

En el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*⁴² y en la *Historia de la música española. Siglo XX* de Tomás Marco⁴³ se incluyen entradas de todos los

³³ Vicente Galbis, *Amando Blanquer* [Col. Catálogo de Compositores Españoles], Madrid, SGAE, 1992.

³⁴ Marta Cureses, *Carlos Cruz de Castro* [Col. Catálogo de Compositores Españoles], Madrid, SGAE, 1994.

³⁵ Álvaro García Estefanía, *Francisco Guerrero Marín* [Col. Catálogo de Compositores Españoles], Madrid, SGAE, 2000.

³⁶ M.^a Asunción Gómez Pintor, *Jesús Legido* [Col. Catálogo de Compositores Españoles], Madrid, SGAE, 1995.

³⁷ Consuelo Giner Tormo, *La estética de la obra sinfónica de Manuel Berná García* [tesis], Murcia, Universidad de Murcia, 2010.

³⁸ Teodoro Aparicio, *Puntos de referencia en la obra del compositor Luis Blanes Arqués: tradición y modernidad* [tesis], Valencia, Universidad Cardenal Herrera-CEU, 2016.

Esta tesis no ha podido consultarse por la cercanía en la fecha de su lectura y defensa.

³⁹ M.^a Luisa Blanes, *La obra pianística de Amando Blanquer* [tesis], Valencia, Universitat Politècnica de València, 2004.

⁴⁰ Germán Gan, *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos* [tesis], Granada, Universidad de Granada, 2005; Cintia González, *La producción operística de Cristóbal Halffter: Don Quijote (2000), Lázaro (2008) y Schachnovelle (2013)* [tesis], Oviedo, Universidad de Oviedo, 2015.

La última tesis citada no ha podido consultarse por la cercanía en la fecha de su lectura y defensa.

⁴¹ Noelia Ordiz, *El compositor Jesús Villa Rojo: estudio crítico de su pensamiento y obra* [tesis], Oviedo, Universidad de Oviedo, 2004.

Esta tesis sirvió de base para la monografía de la misma autora *Jesús Villa Rojo. La lógica del discurso* [Col. Música Hispana. Textos. Biografías (n.º 17)], Madrid, ICCMU, 2008.

⁴² Emilio Casares (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (10 vols.), Madrid, SGAE, 1999-2002.

autores objeto de estudio, con la excepción del trompetista y miembro del GMRTVE José Chicano. No obstante, estas fuentes, al igual que las dedicadas en la versión de internet de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* a Blanquer, Cruz de Castro, Guerrero y Villa Rojo por Marta Cureses⁴⁴, así como a Bonet por Francesc Taverna-Bech⁴⁵ y a Halffter por Gonzalo Alonso⁴⁶, no profundizan en los aspectos técnicos de los lenguajes musicales de cada compositor, sino que se limitan a concatenar datos de sus vidas y respectivos catálogos.

En esta línea encontramos también las biografías y listados de obras que se presentan en el portal Clamor de la Fundación Juan March acerca de Arteaga, Berná, Blanes⁴⁷, Blanquer⁴⁸, Bonet⁴⁹, Cruz de Castro⁵⁰, Guerrero⁵¹, Halffter⁵², Legido⁵³, Peris⁵⁴ y Villa Rojo⁵⁵.

⁴³ Tomas Marco, *Historia de la música española. Siglo XX* (vol. 6). Madrid, Alianza, 1989 (2.ª edición).

⁴⁴ Marta Cureses, “Blanquer, Amando”,

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51897?q=blanquer&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [último acceso: 05.11.2016]; “Cruz de Castro, Carlos”,

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/47462?q=cruz+de+castro&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [último acceso: 05.11.2016]; “Guerrero (Marín), Francisco (ii)”,

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/47474?q=guerrero+mar%C3%ADn&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit [último acceso: 05.11.2016]; “Villa Rojo, Jesús”,

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42028?q=villa+rojo&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [último acceso: 05.11.2016];

⁴⁵ Francesc Taverna-Bech, “Bonet (i Armengol), Narcís”,

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/48552?q=bonet&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit [último acceso: 12.01.2016].

⁴⁶ Gonzalo Alonso, “Halffter: (3) Cristóbal Halffter”,

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12218pg3?q=halffter%2C+crist%C3%B3bal&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit [último acceso: 26.08.2016].

⁴⁷ “Composer: Luis Blanes”, <http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A758> [último acceso: 11.09.2016].

⁴⁸ “Composer: Amando Blanquer”, <http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A860> [último acceso: 19.10.2016].

⁴⁹ “Composer: Narcís Bonet”, <http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A6130> [último acceso: 20.03.2016].

⁵⁰ “Composer: Carlos Cruz de Castro”,

<http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A969> [último acceso: 26.11.2014].

⁵¹ “Composer: Francisco Guerrero”, <http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A1113> [último acceso: 07.10.2016].

⁵² “Composer: Cristóbal Halffter”, <http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A810> [último acceso: 08.10.2016].

⁵³ “Composer: Jesús Legido”,

<http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A840> [último acceso: 26.01.2016].

⁵⁴ “Composer: José Peris Lacasa”, <http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A6132> [último acceso: 04.09.2016].

⁵⁵ “Composer: Jesús Villa Rojo”, <http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A971> [último acceso: 22.09.2016].

Por su parte, los sitios web de los propios autores aportan importantes y numerosos datos relacionados con las fechas de finalización y estreno de las obras objeto de estudio, así como de los intérpretes de los mismos, y las salas de concierto donde se desarrollaron. Se trata de las páginas existentes sobre Blanes⁵⁶, Bonet⁵⁷, Cruz de Castro⁵⁸, Legido⁵⁹ y Villa Rojo⁶⁰.

En el caso de Chicano, el compositor con menos literatura dedicada de los que nos hemos ocupado en esta tesis, hemos recurrido a diferentes programas de mano de diversos conciertos del GMRTVE⁶¹, así como a un número de la revista *Música y arte*⁶² donde se incluyó un breve currículum suyo.

En definitiva, y a excepción de Berná, Blanes, Blanquer, Halffter y Villa Rojo, queda pendiente el estudio histórico y analítico en profundidad de la vida y obra de la mayoría de los autores españoles que dedicaron alguna música de concierto a un grupo de metales durante los años 1972-1981. Ellos son Arteaga, Bonet, Chicano, Cruz de Castro, Grande, Guerrero, Legido, Peris y Sanmartín; en algunos casos, clamorosas ausencias que la historiografía musical necesita cubrir.

Finalmente, hemos de aclarar que el estado de la cuestión específico que debe realizarse sobre las figuras de los compositores que se incluyen en el capítulo I (“Antecedentes...”), Benejam, De Falla, De Pablo, Cristóbal y Rodolfo Halffter, Ricard Lamote de Grignon, Montsalvatge y Peris, donde nos ocuparemos del repertorio escrito entre 1900 y 1972, será efectuado de forma exhaustiva en cada uno de los epígrafes dedicados a ellos.

⁵⁶ “Catálogo obras”, <http://www.luisblanes.com/catalogo-de-obras/> [último acceso: 25.07.2016].

⁵⁷ Narcís Bonet, “Biografía”, <http://www.narcisbonet.org/biographia?lang=es> [último acceso: 21.08.2016].

⁵⁸ “Currículum”, <http://www.carloscruzdecastro.com/0000009b3000f3e01/index.html> [último acceso: 17.02.2014]; “Obras en revisión”, <http://www.carloscruzdecastro.com/0000009b300810c07/0000009b300840139/index.html> [último acceso: 26.08.2016].

⁵⁹ “Jesús Legido-Biografía”, <http://www.jesuslegido.com> [último acceso: 23.01.2016].

⁶⁰ “Catálogo de obras”, <http://villa-rojo.com/index.php/obras/catalogo-de-obras.html> [último acceso: 05.11.2016].

⁶¹ Orfeón de la Sociedad de Obreros de Mondoñedo, “Concierto del Grupo de Metales de RTV ESPAÑOLA” [programa de mano], Mondoñedo (Lugo), 20 de enero de 1975, s. p.; Sociedad Filarmónica de Monforte de Lemos, “Concierto del Grupo de Metales de RTV ESPAÑOLA” [programa de mano], Monforte de Lemos (Lugo), Aula Magna de la Escuela de Maestría Industrial, 22 de enero de 1975, s. p.

⁶² M.ª Pilar Lafarga, “La trompeta”, *Música y arte* (n.º 5) [revista], 2.ª época, junio-julio de 1978, Madrid, p. 41.

4.3. El repertorio de concierto para grupo de metales compuesto en España (1972-1981) en la historiografía musical

Como ya advertimos en el primer epígrafe de esta introducción, la historiografía musical no se ha ocupado de la música de concierto compuesta para grupo de metales en España. A diferencia de estudios sobre parcelas específicas del repertorio para voz de Belén Pérez Castillo⁶³, para piano de Miriam Mancheño Delgado⁶⁴, y para saxofón de Francisco F. Martínez García⁶⁵, no existe ningún libro en español o en otro idioma que trate este tema. Ni siquiera hemos encontrado literatura en castellano que defina la locución grupo de metales; incluso, hemos de subrayar que con anterioridad a la constitución del GMRTVE, en 1972, cada vez que se había interpretado alguna música de estas características en España se había anunciado como la actuación de una determinada orquesta sin nombrar la participación de un grupo de metales. Por ello, hemos tomado como referentes historiográficos los estudios que se han publicado a nivel internacional entre los que destacan numerosos artículos de las revistas *The Instrumentalist* (1946-1999) y *Brass Bulletin* (1971-2003), que serán mencionados a continuación, así como varias tesis defendidas en universidades norteamericanas, monografías y obras colectivas publicadas también en lengua inglesa.

The Instrumentalist se ha ocupado desde los años cuarenta de todos los aspectos que giran alrededor del repertorio para grupo de metales, así como de la importancia del trabajo en este tipo de conjuntos para mejorar el nivel interpretativo de sus miembros en todo el sistema educativo de Estados Unidos, desde la enseñanza primaria hasta la universitaria. Nos referimos a textos de gran relevancia para nuestro estudio firmados por docentes de reconocido prestigio y con títulos tan sugerentes como los que incluimos a continuación: “Brass Choir Have Educational Values”⁶⁶, “Brass Choir

⁶³ Belén Pérez Castillo, *La renovación vocal en la música contemporánea española* [tesis], Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1998.

⁶⁴ Miriam Mancheño, *Cruce de modernidades. La música para piano en España entre 1958 y 1982* [tesis], Oviedo, Universidad de Oviedo, 2015.

⁶⁵ Francisco F. Martínez, *El saxofón en la obra de Luis de Pablo* [tesis], Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2011.

⁶⁶ Ernest Glover, “Brass Choir Have Educational Values”, en VV. AA., *Brass Anthology...*, pp. 69-70.

– What and Why?”⁶⁷, “Trends of the Brass Ensemble”⁶⁸, y “Brass Choir: Suggestions for Success”⁶⁹.

Al mismo tiempo, en diferentes números de la revista editada en suiza *Brass Bulletin* —una publicación que tuvo una gran distribución a nivel de toda Europa— se ocuparon hasta 2003 de la historia del repertorio y el uso de las formaciones de metales que se hizo en determinados países. Este es el caso de “Brass Chamber Music in Hungary”⁷⁰, “A Brief Survey of the History of the Finnish Brass Music”⁷¹ y “Brass in Britain from the Earliest Time”⁷², donde se estudiaron las composiciones y los conjuntos constituidos en cada uno de los estados nombrados.

Por lo que respecta a las investigaciones doctorales relacionadas con el grupo de metales y su repertorio, Donald Harrison analizó estilísticamente treinta y cinco partituras finalizadas en Inglaterra entre 1570 y 1960 en *The Stylistic Evolution of the English Brass Ensemble*⁷³. Por su parte, Jeffrey Keith Price realizó un recorrido histórico desde el siglo XVI hasta el XX del uso de los metales junto al órgano y analizó treinta y una composiciones de música para grupos de metales y órgano escritas durante el siglo XX por sendos autores estadounidenses en *A Study of Selected Twentieth-Century Compositions for Heterogeneous Brass Ensemble and Organ by United States Composers*⁷⁴.

No obstante, una de las investigaciones más valiosas por el repertorio para grupo de metales catalogado a nivel mundial fue la defendida por Arthur G. Swift en 1966 con el título *Twenty-Century Brass Ensemble Music: A Survey with Analyses of Representative Compositions*⁷⁵. En ella se presenta un catálogo de más de mil seiscientas composiciones para distintas formaciones de instrumentos de viento metal

⁶⁷ Kenneth Bloomquist, “Brass Choir – What and Why?”, en VV. AA., *Brass Anthology...*, *op. cit.*, pp. 230-231.

⁶⁸ Jack Hall, “Trends of the Brass Ensemble”, en VV. AA., *Brass Anthology...*, *op. cit.*, pp. 502-503.

⁶⁹ David L. Kuehn, “Brass Choir: Suggestions for Success” en *Brass Anthology...*, *op. cit.*, pp. 503-505.

⁷⁰ F. Varady, “Brass Chamber Music in Hungary”, *Brass Bulletin* (n.º 48), Bulle (Suiza), 1984, pp. 42-47.

⁷¹ Simo Kanerva, “A Brief Survey of the History of the Finnish Brass Music”, *Brass Bulletin* (n.º 53), Bulle (Suiza), 1986, pp. 52-55.

⁷² John Humphrie, “Brass in Britain from the Earlist Time”, *Brass Bulletin* (n.º 101), Bulle (Suiza), 1998, pp. 37-40.

⁷³ Donald Harrison, *The Stylistic Evolution of the English Brass Ensemble* [tesis], Boston, Boston University, 1967.

⁷⁴ Jeffrey Keith Price, *A Study of Selected Twentieth-Century Compositions for Heterogeneous Brass Ensemble and Organ by United States Composers* [tesis], Kansas City, University of Missouri, 1976.

⁷⁵ Arthur G. Swift, *Twenty Century Brass Ensemble Music: A Survey with Analyses of Representative Compositions* [tesis], Iowa City, University of Iowa, 1969.

finalizadas entre 1900 y 1966, en más de veinte países. Sin embargo, no se incluyeron ninguna de las escritas en España durante esos años, las que nosotros estudiaremos en el primer capítulo (“Antecedentes... entre 1900 y 1972”), y que responden a los siguientes títulos:

- *Fanfare sobre el nombre de Arbós* (1934), de Manuel de Falla,
- *Miniatures 5-XI* (1944) y *Miniatures 5-XII* (1944), de Ricard Lamote de Grignon,
- *Fanfàrria en homenatge a Picasso* (ca. 1950), de Xavier Montsalvatge,
- *Misa de la juventud* (1965) e *In memoriam Anaïck* (1966), de Cristóbal Halffter,
- *Sinfonías para 17 metales* (1966), de Luis de Pablo,
- *Pater Noster* (1966), de José Peris.

Asimismo, es relevante apuntar que en la actualidad se encuentra en proceso otra investigación acerca de la música para metales a solo y en grupo, esta vez, sobre compositores latinoamericanos; su título es *Brass Instruments in the Solo and Ensemble Music of Latin American Composers, 1900-1987: An Annotated Bibliography* y se desarrolla en la University of Iowa (EE.UU.), a cargo del doctorando Joseph A. Wise⁷⁶.

En cuanto a otras publicaciones que se ocupan de la historia y el repertorio de los grupos de metales, pero nunca desde el análisis musical del repertorio, encontramos *Brass Instruments: Their History and Development*⁷⁷ y *The Cambridge Companion to Brass Instruments*⁷⁸. Más específicos son *The British Brass Band. A Musical and Social History*⁷⁹ y *Valved Brass: The History of an Invention*⁸⁰. El primero es una monografía dedicada al movimiento de las bandas de metales en Reino Unido, mientras que el segundo se centra en la historia de la aplicación de los cilindros y pistones en los diferentes instrumentos de viento metal.

⁷⁶ Para más información véase American Musicological Society, <http://www.ams-net.org/ddm/fullResult.php?id=14119> [último acceso: 01.11.2016].

⁷⁷ Anthony Baines, *Brass Instruments: Their History and Development*, New York, Dover Publications, 1993.

⁷⁸ Trevor Herbert y John Wallace, *The Cambridge Companion to Brass Instruments*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

⁷⁹ Trevor Herbert (ed.), *The British Brass Band...*, *op. cit.*

⁸⁰ Christian Ahrens, *Valved Brass: The History of an Invention* [Historic Brass Society. Colección *Buccina* (vol. 7)], New York, Pendragon Press, 2008.

Como conclusión, subrayamos la abundancia de textos en inglés referida al tema que nos ocupa en contraste con la escasez de títulos en castellano. Según hemos podido constatar, la bibliografía anglosajona que estudia al grupo de metales y su literatura procede en su mayoría de universidades británicas y norteamericanas donde la interpretación musical ejerce un papel importante desde hace más de un siglo en algunos casos. En el otro extremo están los países del sur de Europa como España, Francia e Italia donde todavía se resisten a la integración de esta parte de la música en el sistema universitario.

Por todo ello, se desprende la necesidad del estudio monográfico aquí planteado sobre la música de concierto para grupo de metales escrita en nuestro país durante el siglo XX, y, de una forma más concreta, del repertorio que dio lugar al auge de la creación musical para conjuntos de viento metal en el estado español, el finalizado en la década que va desde 1972 a 1981. Es necesario sentar las bases de la historia de los grupos de metales y su repertorio de concierto en España, así como realizar un estudio analítico en relación a este que se adecúe a la demanda presente de las instituciones relacionadas con el estudio y la divulgación de la música.

5. Metodología y estructura de la tesis

Los objetivos planteados, las fuentes que se han manejado y el estado de la cuestión presentado, nos han marcado una metodología que, tras el vaciado de los catálogos de numerosos archivos y bibliotecas, ha abarcado los dos siguientes tipos de análisis: el histórico y el musical.

El análisis histórico ha sido obligatorio para determinar el proceso de constitución del Grupo de Metales de Radiotelevisión Española, así como el contexto biográfico y la gestación, difusión y recepción por parte de público y crítica del repertorio objeto de estudio. Esta investigación se ha llevado a partir de una fase heurística preliminar en la que se recopilaron anuncios de conciertos en prensa, críticas periodísticas, programas de mano, y numerosos textos en relación a las trayectorias biográficas de los autores y de los miembros del GMRTVE.

Igualmente, sin olvidarnos de las entrevistas a los compositores e intérpretes, hemos recurrido a esta metodología para poder presentar todo lo relacionado con los inicios del GMRTVE en 1972, así como explicar toda la actividad desarrollada por esta formación entre la última fecha y 1981.

En relación al análisis musical de las diecisiete partituras repartidas entre los capítulos III (“El auge...”) y IV (“Otras composiciones...”), tomamos como referencia principal *A Guide to Musical Analysis* de Nicholas Cook⁸¹, un texto donde se ofrecen criterios para un análisis formal y estilístico aplicable desde la música tonal a la serial, pasando por la composición atonal y la técnica dodecafónica. Esto nos ha permitido un estudio del material compositivo de cada una de las obras mediante una descripción de manera lineal de su estructura, armonía, textura, instrumentación y ritmo, así como de otros elementos más técnicos como las diferentes articulaciones, dinámicas y otros recursos sonoros específicos como sordinas y multifónicos. De igual modo, en estos análisis se han incluido ejemplos de las propias partituras transcritas mediante el programa de edición musical Sibelius 7. Por todo ello, titulamos cada uno de los epígrafes dedicados a lo explicado en este párrafo como “descripción analítica”.

Asimismo, introducimos cada uno de estos apartados de los capítulos III y IV con otro denominado “contexto biográfico, génesis y proceso creativo” en el que se estudian los aspectos más importantes de la vida del autor relacionados con nuestro objeto de estudio, así como las razones que le llevaron a componer la partitura en cuestión.

Respecto a las diez obras finalizadas entre 1900 y 1972 que centran el capítulo I (“Antecedentes...”), dedicaremos un epígrafe a cada uno de los ocho autores que las firmaron en el que nos ocuparemos de las finalidades y las circunstancias en las que fueron escritas, así como de las características de cada partitura en cuanto a plantilla instrumental, duración y número de movimientos que la constituyen.

Finalmente, advertimos que para el catálogo que se incluye como anexo hemos optado por un modelo de ficha de gran claridad que toma diversos elementos de los mostrados por Germán Gan en su tesis doctoral⁸² y Marta Cureses en su monografía

⁸¹ Nicholas Cook, *A Guide to Musical Analysis*, Londres, J. M. Dent & Sons Ltd., 1987.

⁸² G. Gan, *La obra de Cristóbal Halffter...*, op. cit., p. 48.

sobre Tomás Marco⁸³. En consecuencia, y por orden cronológico, la información sobre las distintas partituras se presentará con el esquema que incluimos a continuación:

Título de la obra (año de finalización), nombre del compositor (fechas vitales)

Duración aproximada. Con el formato 0'0'', donde la primera cifra se refiere a los minutos y la segunda a los segundos.

Plantilla (P). Con el formato (a.b.c.d), donde “a” se refiere al número de trompetas, “b” al de trompas, “c” al de trombones y “d” al de tubas.

Dedicatoria (D). Nombre de la persona o institución a quién el compositor dedicó la partitura.

Estreno (E). Lugar, fecha e intérpretes.

Edición (Ed). Editorial, número de catálogo y año de edición.

Encargo (Enc). Persona o institución que encargó la partitura.

Grabación (G). Empresa responsable de la grabación y referencia.

Otros datos. Información de interés que no se encuadre en ninguno de los anteriores puntos.

En cuanto a la estructura de la presente tesis doctoral, *Música de concierto para grupo de metales en España: estudio y análisis del repertorio en torno al Grupo de Metales de Radiotelevisión Española (1972-1981)*, se articula en torno a cuatro capítulos que dan respuesta a la doble perspectiva —histórica y analítica— que comprende la investigación.

En el capítulo I, “Antecedentes: características, circunstancias y finalidades del repertorio de concierto para grupo de metales en España entre 1900 y 1972”, se realiza un breve recorrido histórico a nivel internacional de las piezas originales de concierto para grupo de metales, desde la segunda mitad del siglo XVI hasta fines de la década de 1960, para concluir con la investigación sobre las diez obras de este tipo de música escritas por ocho autores españoles entre 1900 y 1972.

Por su parte, el capítulo II, “El Grupo de Metales de Radiotelevisión Española (1972-1981): génesis, formación y trayectoria”, se consagra al estudio de este conjunto a través de seis epígrafes en los que se abordarán cuestiones como la génesis y

⁸³ M. Cureses, *Tomás Marco...*, *op. cit.*, p. 479 y ss.

formación, las trayectorias biográficas de los catorce intérpretes que participaron en sus actividades entre 1972 y 1981, el repertorio empleado en sus actuaciones durante esos años, la difusión, discografía y recepción, así como la propia trayectoria de la formación.

Los capítulos III y IV, “El auge de la música de concierto para grupo de metales en España: estudio y análisis de la creación musical dedicada al Grupo de Metales de Radiotelevisión Española (1972-1981)” y “Estudio y análisis de otras composiciones de concierto para grupo de metales en España entre 1972 y 1981”, respectivamente, presentan una estructura paralela en la que a través de dos subepígrafes —contexto biográfico, génesis y proceso creativo, y descripción analítica— se estudian las diecisiete partituras que constituyen el repertorio de concierto para grupo de metales en España durante el marco cronológico que se abarca en esta tesis.

Tras el establecimiento de las conclusiones, la siguiente sección se ha dividido en dos grandes bloques: por un lado, la bibliografía —general y específica—, por el otro, las fuentes musicales —partituras y grabaciones—. En el primer epígrafe de la bibliografía se han recogido las publicaciones de carácter general en cuanto a la creación musical de la época objeto de estudio, así como los textos que se han ocupado a nivel internacional de la música para grupo de metales, mientras que en el segundo se han incluido las referencias sobre el repertorio, los autores y los intérpretes que centran esta investigación: desde entradas en diccionarios y enciclopedias hasta notas en grabaciones y programas de mano, pasando por tesis doctorales, monografías, artículos, partituras y críticas periodísticas.

Como última sección constitutiva de la tesis se ofrece un catálogo del repertorio de concierto escrito en España para grupo de metales establecido cronológicamente, desde 1900 a 1981. En él se proporcionarán datos definitivos sobre dispositivo instrumental, fechas de composición y estreno, intérpretes del mismo, así como otros datos de interés referentes a las grabaciones, encargos y ediciones de las partituras en cuestión.

Capítulo I

**Antecedentes: características, circunstancias y
finalidades del repertorio de concierto
para grupo de metales en España entre 1900 y 1972**

Capítulo I. Antecedentes: características, circunstancias y finalidades del repertorio de concierto para grupo de metales en España entre 1900 y 1972

1. Introducción

Las piezas originales más antiguas que se utilizan en la actualidad como música de concierto para un grupo de metales están fechadas entre la segunda mitad del siglo XVI y la primera del XVII¹, si bien la mayoría de este tipo de repertorio ha sido compuesto a partir de comienzos del siglo XX. De hecho, como señala el trombonista y musicólogo galés Trevor Herbert, el acontecimiento más importante entre 1600 y 1900, en cuanto a la evolución de todos los aspectos relacionados con esos conjuntos, no fue la creación de un repertorio propio sino la aplicación en los instrumentos de viento metal de las invenciones y mejoras técnicas² en forma de llaves³ y válvulas —pistones o cilindros⁴—. Esta circunstancia, que se produjo desde finales del siglo XVIII⁵, dotó a los intérpretes de una gran facilidad a la hora de ejecutar todos los sonidos de una escala cromática en pasajes y melodías⁶ que, hasta ese momento, solamente eran realizables en un trombón de varas. Por esta razón, a partir de esos años —en concreto, desde el segundo cuarto del siglo XIX— numerosos compositores se sintieron atraídos hacia la escritura para diferentes agrupaciones de metales como el cuarteto, el quinteto, la *brass*

¹ Donald Harrison, *The Stylistic Evolution of the English Brass Ensemble* [tesis], Boston, Boston University, 1967, p. 86.

Entre este repertorio podemos encontrar *Canzon duodecimi toni à 10* de Giovanni Gabrieli (1557-1612) para dos coros de cuatro cornetos y un sacabuche cada uno, contenida en las *Sacrae Symphoniae* (1597), así como *Providebam Dominum* (1568) para cinco cornetas y dos trombones altos de Orlando di Lassus (1531-1594), y las *Canzoni* para dos cornetas y cuatro trombones de Biagio Marini (1597-1665). Para más información véase David Uber, *The Brass Choir in Antiphonal Music* [tesis], Nueva York, Columbia University, 1965, p. 27.

² Trevor Herbert, “The New Era” [notas a la grabación], en The Wallace Collection y John Wallace (dir.), *Baltic Brass* [CD], Reading (Reino Unido), Deux Elles Limited [DXL 1042], 2001 p. 1.

³ “palanca para abrir y cerrar un agujero. [...] como las de los clarinetes [...] proporcionaban las notas que faltaban a la serie armónica o natural”, en Don Randel (ed.), *Diccionario Harvard de Música*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 1047.

⁴ “Dispositivo mecánico utilizado en los instrumentos de metal para cambiar rápidamente su longitud sonora. Los dos tipos más comunes son la válvula de pistón, utilizada en la mayor parte de las trompetas americanas, y la válvula rotatoria (cilindro), que suele verse en las trompas”, en D. Randel (ed.), *Diccionario Harvard...*, *op. cit.*, p. 1065.

⁵ William Jones, *The Brass Quintet: A Historical and Stylistic Survey* [tesis], Lexington, University of Kentucky, 1998, p. 17.

⁶ Trevor Herbert, “Nineteenth-Century Bands: Making a Movement”, en Trevor Herbert (ed.), *The British Brass Band: A Musical and Social History*, Oxford, Oxford University Press, 2002 (2.ª edición), p. 25.

band, y la sección de viento metal de una orquesta, que desde entonces se mantiene como un conjunto musical con entidad propia.

Justamente, han sido las primeras composiciones dedicadas a esta parte de una agrupación sinfónica las que nos han servido para fijar, en torno a 1830, el comienzo de la música de concierto para un conjunto de seis o más instrumentos como la trompeta, la trompa, el trombón y la tuba; es decir, lo que hoy conocemos como un grupo de metales. Entre esas piezas se cuentan las dos compuestas en 1833⁷ por el director de la Orquesta del Teatro de la Corte Imperial de Viena Franz P. Lachner (1803-1890)⁸, *Andante en lab* para dos trompetas, cuatro trompas y tres trombones⁹, y *Septeto* para cuatro trompas y tres trombones¹⁰. Por su parte, *Nonetto en do menor* y *Nonetto en fa mayor* fueron escritos en 1839 por el francés Félicien David (1810-1876)¹¹ y requieren de una plantilla de dos cornetas de pistones, cuatro trompas, dos trombones y un oficleido¹².

A principios del siglo XX, según señala Arthur G. Swift en su tesis doctoral, se produjo otro hecho significativo para la evolución del grupo de metales y su repertorio, y se lo debemos a Richard Strauss; consistió en la transformación en pieza de concierto del tipo de obra más común para cualquier agrupación de viento metal, la fanfarria¹³. Esta, que solía tener una duración entre uno o dos minutos, fue extendida por el autor

⁷ Christopher Larkin, Texto sin título [notas a la grabación], en The London Gabrieli Brass Ensemble y Christopher Larkin, (dir.), *Antique Brass* [CD], Londres, Hyperion Records [CDA 67119], 2000, pp. 2 y 9.

⁸ “Lachner: (2), Franz Paul Lachner”, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15780pg2?q=franz+lachner&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [último acceso : 13.11.2015].

⁹ Christopher Larkin, Texto sin título [notas a la grabación], en The London Gabrieli Brass Ensemble y Christopher Larkin, (dir.), *Original 19th Century Music for Brass* [CD], Londres, Hyperion Records [CDA 66470], 1991, p. 6.

¹⁰ C. Larkin, Notas a la grabación, en *Antique Brass...*, *op. cit.*, p. 9.

¹¹ John Wallace, “Brass solo and chamber music from 1800”, en T. Herbert y J. Wallace (ed.), *The Cambridge Companion to Brass Instruments*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 240.

¹² C. Larkin, Texto sin título [notas a la grabación], en *Original 19th Century Music...*, *op. cit.*, p. 7.

“[El oficleido] es un instrumento de viento metal con llaves, el bajo de la familia cuya voz soprano es el bugle [...]. Fue patentado [...] [en Francia] en 1821”, en Reginald Morley-Pegge *et al.*, “Ophicleide”,

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40954?q=ophicleide&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [último acceso: 03.12.2015].

De España, solamente hemos encontrado de esta época la *Serenata para dos trompas y dos trombones* (1844) de Agustín Millares Torres (Las Palmas de Gran Canaria 1826-1896). Para más información sobre esta partitura véanse las notas a la grabación de Lothar Siemens en *La creación musical en Canarias* (vol. 9) [CD], Gran Canaria, RALS [CD-09], 1999, p. 3.

¹³ Arthur G. Swift, *Twenty Century Brass Ensemble Music: A Survey with Analyses of Representative Compositions* [tesis], Iowa City, University of Iowa, 1969, pp. 237-238.

muniqués hasta los más de ocho en *Feierlicher Einzug* (1909), una partitura para quince trompetas, cuatro trompas, cuatro trombones, dos tubas y timbales¹⁴. Como también ha apuntado el trompetista John Wallace acerca de esta fanfarria y de las otras tres que el mismo Strauss escribió años más tarde con características muy similares —*Wiener Philharmoniker Fanfare* (1924), *Fanfare zur Eröffnung der Musikwoche der Stadt Wien* (1924) y *Festmusik der Stadt Wien* (1943)—, en ellas se le otorga a la primera trompeta la voz principal, un material compositivo de tanta calidad melódica que podría pertenecer a un concierto de solista para este instrumento¹⁵.

Del mismo modo, hemos de considerar la trascendencia que tuvo la inclusión en el sistema educativo norteamericano de la interpretación musical, a través del grupo de metales, como uno de los acontecimientos más importante en el desarrollo de los propios conjuntos y en el de su repertorio de concierto. Como ya destacó Swift en 1969, durante el segundo cuarto del siglo XX se produjo un considerable aumento en la formación de bandas de música y de todo tipo de grupos de cámara, así como de la literatura específica para cada una de estas agrupaciones en colegios, institutos y facultades universitarias de Estados Unidos¹⁶. En este sentido, ya se había expresado en 1957 el trombonista y profesor de la University of North Texas entre 1947 y 1983 Leon Brown¹⁷:

En la pasada década nuestro país ha asistido a un fenomenal crecimiento en lo que se refiere a los grupos de metales. Un gran número de departamentos de música en universidades ofrece programas que los reconocen como parte del currículo normal de los instrumentistas de metal. Además, este movimiento se ha expandido hacia muchos institutos de secundaria¹⁸.

¹⁴ Richard Strauss, *Feierlicher Einzug* [partitura], Erzhausen (Alemania), Robert Lienau Musikverlag [RL 33680], 1997.

¹⁵ J. Wallace, “Brass solo and chamber music...”, *op. cit.*, pp. 247-248.

¹⁶ A. G. Swift, *Twenty Century Brass Ensemble Music...*, *op. cit.*, pp. 44-69.

¹⁷ “The History of the UNT Trombone Studio”, University of North Texas, <http://trombone.music.unt.edu/history> [último acceso: 14.12.2015].

¹⁸ “In the past decade our nation has witnessed the phenomenal growth of the brass choir movement. A large number of university and college music departments maintain opportunities for brass choir programs, and many recognize this phase as a part of the regular curriculum for brass players. The movement has expanded to include many high school instrumental programs”, en Leon Brown, “The Brass Choir”, en *Brass Anthology. A Collection of Brass Articles Published in The Instrumentalist Magazine from 1946 to 1999* [Col. Anthology Series (vol. 3)], Northfield (Illinois), The Instrumentalist Publishing Company, 1999 (10.ª edición), Northfield (Illinois), The Instrumentalist Publishing Company, 1999 (10.ª edición), pp. 136-137. Traducción propia.

En España, debemos subrayar que se compusieron entre 1900 y 1972 un total de diez obras de concierto en las que se incluyeron grupos de metales. Concretamente, fueron finalizadas durante el período que va desde 1934 a 1968 y sus títulos son los siguientes:

- *Fanfare sobre el nombre de Arbós* (1934), de Manuel de Falla,
- *Miniatures 5-XI* (1944) y *Miniatures 5-XII* (1944), de Ricard Lamote de Grignon,
- *Fanfàrria en homenatge a Picasso* (ca. 1950), de Xavier Montsalvatge,
- *Four Preludes for Brass and Timpani* (1962), de Lluís Benejam,
- *Misa de la juventud* (1965) e *In memoriam Anaïck* (1966), de Cristóbal Halffter,
- *Sinfonías para 17 metales* (1966), de Luis de Pablo,
- *Pater Noster* (1966), de José Peris,
- *Pregón para una Pascua pobre* (1968), de Rodolfo Halffter.

Por todo ello, como advertimos en el epígrafe dedicado a la metodología y con el fin de adquirir una perspectiva musicológica lo más completa posible del repertorio que centra nuestra tesis —la música de concierto para grupo de metales entre los años 1972 y 1981 en nuestro país—, en este capítulo serán estudiadas las características y finalidades de esta decena de partituras, así como las circunstancias en las que fueron finalizadas. Todo ello, a través de la información transmitida por los propios compositores, las fuentes hemerográficas relacionadas con sus estrenos, los datos aportados por los musicólogos que se han ocupado de sus autores, y mediante un análisis centrado en las plantillas instrumentales empleadas, la duración de cada obra, y el número de movimientos o partes que la conforman.

Estas diez piezas fueron escritas por nueve compositores muy distantes cronológicamente, si bien la mayoría de ellas fueron dedicadas a plantillas de instrumentos de viento metal con cifras muy parecidas a las de la sección de metales de una orquesta sinfónica —de dos a cuatro trompetas, dos o cuatro trompas, tres trombones y una tuba—. Como veremos en los subepígrafes dedicados a cada una, todas, excepto *Four Preludes for Brass and Timpani* (1962), de Lluís Benejam, se interpretaron con grupos lo suficientemente numerosos como para necesitar de la

participación de un director, por lo que las hemos dividido en dos categorías según su género. En el epígrafe titulado “Repertorio sinfónico” se incluyen las composiciones de Manuel de Falla, Ricard Lamote de Grignon, Xavier Montsalvatge, Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, José Peris y Rodolfo Halffter, mientras que el de “Repertorio de cámara” solamente contiene una, la firmada por Benejam.

Asimismo, y como ocurrió con el repertorio finalizado durante los años 1972-1981, varios de los títulos que centran este capítulo deben su existencia a encargos de instituciones u organismos gubernamentales de la época. Como señalaremos con posterioridad, fueron comisionadas *Misa de la juventud* (1965), de Cristóbal Halffter, *Sinfonías para 17 metales* (1966), de Luis de Pablo, y *Pregón para una Pascua pobre* (1968), de Rodolfo Halffter, por la Delegación Nacional de Juventudes, Radio Nacional de España y la Comisaría General de la Música, respectivamente.

Por otro lado, hemos de recordar que no han sido objeto de estudio en esta tesis las composiciones que originalmente fueron escritas como una parte o movimiento de una obra de mayores dimensiones, entre las que se encontraría, por ejemplo, la fanfarria de la comedia lírica de Joaquín Turina *Margot* (1914)¹⁹. Esta pieza, dedicada a la sección de metales en exclusiva, constituye, junto al vals posterior —donde ya interviene toda la plantilla orquestal—, el primer movimiento de la citada obra escénica; es decir, no fue creada como un título independiente, sino para hacerla sonar antes de subir el telón en el primer cuadro de la escena. La fanfarria de *Margot* tiene una duración aproximada de algo más de un minuto y para su interpretación se necesitan cuatro trompetas, cuatro trompas, tres trombones y una tuba²⁰.

De igual forma, han quedado fuera de esta investigación dos piezas que Manuel de Falla compuso durante la década de 1920. La primera, según pudimos advertir en la partitura manuscrita que nos facilitó el Archivo que lleva el nombre de este compositor, es *Fanfare pour une fête* (1921). No se ha incluido por no haber sido compuesta para una plantilla de seis o más instrumentos de viento metal, sino para dos trompetas, timbales y tambor²¹. Por su parte, el primer movimiento de la música incidental que Falla compuso en 1927 para representar el auto sacramental de Pedro Calderón de la

¹⁹ Joaquín Turina, *Margot* [partitura] [Colección Música Hispana. Serie Música Lírica (n.º 34)], Madrid, ICCMU, 2001.

²⁰ J. Turina, *Margot...*, *op. cit.*, pp. 3-10.

²¹ Manuel de Falla, *Fanfare pour une fête* [partitura manuscrita], pp. 2-3.

Barca *El gran teatro del mundo*²², no ha sido estudiada por suponer el mismo caso que la fanfarria de Turina —es un movimiento— y por requerir de una plantilla menor de seis metales: tres trompetas, un trombón y dos percusionistas (timbales y tambor)²³.

Tampoco se ciñen al objeto de estudio de la presente tesis las adaptaciones de obras que no fueron concebidas para un grupo de metales, por lo que quedaría fuera de esta investigación *Hymnum heroicum panegyricum ad honorem Ducis Albani* (1959), una partitura comisionada por los Duques de Alba²⁴ a Cristóbal Halffter, que consiste en una adaptación para coro a cuatro voces (SATB) y un grupo de metales con tres trompetas, tres trombones y una tuba de una pieza del compositor renacentista Pierre du Heodz²⁵.

Finalmente, advertimos que han sido estudiadas dos creaciones de Ricard Lamote de Grignon —*Miniaturas 5-XI* (1944) y *Miniaturas 5-XII* (1944)— que, si bien no fueron escritas para ser interpretadas en concierto, se concibieron como ejercicios de calentamiento técnico-musicales para iniciar los ensayos de la sección de viento metal de la Orquesta Municipal de Valencia.

2. Repertorio sinfónico

Como hemos apuntado en párrafos anteriores, las nueve composiciones de esta categoría requieren de grupos con un número de metales muy similar al habitual en la formación de la orquesta sinfónica, si bien en dos de ellas —*Pater Noster* (1966) de José Peris y *Pregón para una Pascua pobre* (1968) de Rodolfo Halffter— no se incluyeron trompas ni tuba. Las otras siete responden a los siguientes títulos: *Fanfare sobre el nombre de Arbós* (1934), de Manuel de Falla, *Miniaturas 5-XI* (1944) y *Miniaturas 5-XII* (1944), de Ricard Lamote de Grignon, *Fanfàrria en homenatge a Picasso* (ca. 1950), de Xavier Montsalvatge, *Misa de la juventud* (1965) e *In memoriam*

²² “Obras escénicas. El gran teatro del mundo”, <http://www.manueldefalla.com/es/obras/obras-escenicas/el-gran-teatro-del-mundo> [último acceso: 05.07.2016].

²³ Manuel de Falla, *El gran teatro del mundo* [partitura manuscrita], pp. 2-3.

²⁴ Germán Gan, *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos* (vol. 2) [tesis], Granada, Universidad de Granada, 2005, p. 185.

²⁵ Emilio Casares, “Halffter Jiménez-Encina, Cristóbal”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 6), Madrid, SGAE, 2000, p. 201.

Anaïck (1966), de Cristóbal Halffter, y *Sinfonías para 17 metales* (1966), de Luis de Pablo.

2.1. *Fanfare sobre el nombre de Arbós* (1934), de Manuel de Falla

Manuel de Falla y Matheu residió con regularidad en Granada durante los años 1920-1939, pero fue en una de sus estancias en Palma de Mallorca cuando terminó²⁶, en febrero de 1934, la *Fanfare sobre el nombre de Arbós* —tres trompetas, cuatro trompas, timbales y tambores—. Fue compuesta para celebrar el septuagésimo aniversario de Enrique Fernández Arbós²⁷ (1863-1939), violinista y director de orquesta con el que Falla había colaborado en múltiples ocasiones y al que le unía una notable amistad²⁸.

Si atendemos a lo apuntado por Antonio Gallego en *Catálogo de obras de Manuel de Falla* (1987) sobre otra de las piezas para metales nombradas en la introducción de este capítulo, *Fanfare pour une fête* (1921)²⁹ —para dos trompetas y tambor—, así como a la nomenclatura alemana para nombrar las notas y al procedimiento denominado *sogetto cavato dalle vocale*, podemos observar que *Fanfare sobre el nombre de Arbós* (1934) se inicia en la voz principal de la primera trompeta³⁰ con las alturas que representan las iniciales y las letras del último apellido del homenajeado, E. F. Arbós: E. (mi), F. (fa), A (la), R (re), B (sib), O (do) y S (sol). En

²⁶ Michael Christoforidis, “Falla, Manuel de”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 4), Madrid, SGAE, 1999, pp. 894, 900 y 903.

²⁷ Antonio Gallego, *Catálogo de obras de Manuel de Falla*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1987, p. 248.

²⁸ “Con la Orquesta de Madrid dirigió el estreno de *Noches en los jardines de España* en 1916”, en Arthur Jacobs y Tully Potter, “Arbós, Enrique Fernández”, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01164?q=fernández+arbós&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [último acceso: 07.08.2015].

Como ejemplo de la confianza con que Falla se relacionaba con el director Fernández Arbós, incluimos la siguiente cita: “en 1919; la Orquesta Sinfónica de Madrid [...] estaba ensayando *El pájaro de fuego*, de Stravinsky, y al llegar a *La danza infernal* [...] los músicos se negaron a seguir tocando: aquello les parecía que no tenía sentido, que era una burla [...]. Entonces Arbós pidió a Falla, presente en el ensayo, que les hablara y les hiciera comprender que aquella música era aceptada por todos los públicos y que se tocaba en todo el mundo. Las palabras de Falla y su autoridad hicieron que el ensayo continuara y que la ejecución de *El pájaro* fuera excelente y lograra un gran éxito”, en Jaime Pahissa, *Vida y obra de Manuel de Falla*, Buenos Aires, Ricordi, 1956 (2.ª edición), p. 157.

²⁹ A. Gallego, *Catálogo de obras de...*, op. cit., p. 188.

³⁰ Manuel de Falla, *Suite homenajes* [partitura], Buenos Aires, Ricordi [P.R. 667], 1953, p.1.

definitiva, Manuel de Falla empleó para la composición con la que homenajea a Arbós las alturas que forman una escala de re menor: re, mi, fa, sol, la, sib y do.

Fanfare sobre el nombre de Arbós comenzó siendo en 1934 una breve pieza con una duración aproximada de un minuto y dieciocho segundos³¹ y cinco años más tarde, junto a otras tres obras con las que rindió homenaje a Debussy, Dukas y Pedrell, Manuel de Falla la incluyó como el primer movimiento de *Homenajes* (1939)³², una suite para orquesta cuya duración total es de dieciocho minutos³³. El segundo movimiento de esta obra sinfónica lo tituló *A Cl. Debussy*, y es una orquestación de la pieza para guitarra *Hommage pour "Le Tombeau de Claude Debussy"*³⁴ que había finalizado en junio de 1920³⁵, mientras que el tercer movimiento, *A Paul Dukas*, consiste en otra orquestación, esta vez, de una pieza para piano³⁶, titulada *Pour le Tombeau de Paul Dukas* (1935) y escrita por encargo de *La Revue Musicale* tras el fallecimiento del compositor francés³⁷. Por su parte, el cuarto movimiento, y la única de las cuatro partes de *Homenajes* que Falla no había utilizado con anterioridad, lo tituló *Pedrelliana*: dedicada a Felipe Pedrell, toma ciertas partes de su ópera *La Celestina* e incluso el propio Falla llegó a decir que es “esencialmente toda de Pedrell”³⁸.

Fanfare sobre el nombre de Arbós (1934) se estrenó en el Teatro Calderón de Madrid el 28 de marzo del mismo año de su composición, bajo la dirección del propio homenajeado con la orquesta de la que era titular en aquella época, la Sinfónica de Madrid³⁹. Según Jaume Pahissa, la segunda interpretación de esta pieza no tuvo lugar hasta el 18 de noviembre de 1939, en el estreno de la suite *Homenajes* en el Teatro Colón de Buenos Aires, con la Orquesta del Teatro, y bajo la dirección del propio Falla⁴⁰.

³¹ *Ibid.*

³² Paul Griffiths y Christopher Weber, “Falla (y Matheu), Manuel de”, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e2400?q=manuel+de+falla&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit [último acceso: 11.08.2015].

³³ “Obras para orquesta. Homenajes (suite)”, <http://www.manueldefalla.com/es/obras/obras-para-orquesta/homenajes-suite> [último acceso: 05.07.2015].

³⁴ A. Gallego, *Catálogo de obras de...*, *op. cit.*, p. 256.

³⁵ “Cronología. Granada (1919-1939)”, <http://www.manueldefalla.com/es/granada-1920-1939> [último acceso: 12.08.2015].

³⁶ A. Gallego, *Catálogo de obras de...*, *op. cit.*, p. 256.

³⁷ “Cronología. Granada (1919...., *op. cit.*

³⁸ M. Christoforidis, “Falla, Manuel...”, *op. cit.*, p. 915.

³⁹ A. Gallego, *Catálogo de obras de...*, *op. cit.*, p. 248.

⁴⁰ J. Pahissa, *Vida y obra de...*, *op. cit.*, p. 157.

En definitiva, con *Fanfare sobre el nombre de Arbós* (1934) —para tres trompetas, cuatro trompas, timbales y dos tambores—, Manuel de Falla se erigió en el primer compositor español que escribió una pieza de concierto para un grupo de metales después de 1900. No obstante, Falla no optó en esta obra por un material melódico, y de una extensión considerable para una fanfarria, como lo había hecho Richard Strauss en las tres composiciones que había escrito unos años antes con cerca de nueve minutos cada una, sino que empleó unos motivos arpegiados muy rítmicos en los que pidió a las cuatro trompas y tres trompetas articulaciones como el *staccato*, el acento, el acento *sostenuto* o el *marcato*, así como dinámicas que se mueven principalmente entre el *forte* y el *fortissimo*. En el mismo sentido, a los instrumentos de percusión les solicitó continuos redobles con *crescendi* desde el *piano* al *forte*.

2.2. Miniaturas 5, XI y XII (1944), de Ricard Lamote de Grignon

Miniaturas 5-XI y *Miniaturas 5-XII* (1944) son dos partituras, para dos plantillas diferentes, de Ricard Lamote de Grignon i Ribas (Barcelona 1899-1962). La primera es para un grupo de metales de tres trompetas, tres trombones y una tuba, mientras que la segunda requiere de cuatro trompetas, cuatro trompas, tres trombones y una tuba. Las dos piezas fueron compuestas en 1944⁴¹ para que los miembros de la sección de metales de la Orquesta de Valencia pudieran trabajar diferentes aspectos musicales y técnicos, previamente al comienzo de los ensayos⁴².

Asimismo, debemos destacar que, un año antes de la composición de estas dos piezas, Ricard Lamote de Grignon llegó a la recién creada orquesta valenciana junto a su padre Joan Lamote de Grignon i Bocquet (Barcelona 1872-1949)⁴³. Según Francesc Bonastre, padre e hijo fueron acusados por la dictadura franquista —al finalizar la Guerra Civil— de “colaboración con el enemigo”. Les reprocharon el haber formado

⁴¹ Francesc Bonastre, “Lamote de Grignon, Ricardo”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 6), Madrid, SGAE, 2000, p. 730.

⁴² “Ricard Lamote de Grignon i Ribas”,

<http://www.clivis-music.com/compositors/autors/lamote/lamote.html> [último acceso: 07.08.2015].

⁴³ Guy Bourligueux y Francesc Taverna-Bech, “Lamote de Grignon, Joan”,

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15912?q=lamote+de+grignon&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [último acceso: 07.08.2015].

parte de diversos movimientos intelectuales republicanos, y les obligaron a desempeñar los cargos de director y subdirector, respectivamente, en la ya nombrada agrupación sinfónica⁴⁴.

Miniaturas 5-XI y *Miniaturas 5-XII* forman parte de una serie que Ricard Lamote de Grignon llamó *Miniaturas*. Las escribió para las diferentes secciones de viento de la orquesta y las tituló con los siguientes nombres: *Miniaturas 5-IX* y *Miniaturas 5-X* para cuarteto de trompas⁴⁵, *Miniaturas 1* para flautas, *Miniaturas 2* para clarinetes, *Miniaturas 3* para oboes y corno inglés, y *Miniaturas 4-XIII* para oboes, corno inglés y fagotes⁴⁶. El periodista y músico barcelonés David Puertas ha definido este grupo de piezas con las siguientes palabras:

Las Miniaturas son pequeñas obras para también pequeños conjuntos (desde duetos, tríos y cuartetos hasta grupos de once instrumentos) en las cuales investiga las posibilidades de los protagonistas del punto de vista del sonido [...]. Se trata de obras breves destinadas a ejercitar la afinación y el espíritu camerístico entre los miembros de cada sección [...]. [...] el autor se inspira tanto en melodías de sabor popular como en líneas modales o elementos rítmicos juguetones⁴⁷.

Miniaturas 5-XI (1944) para tres trompetas, tres trombones y una tuba tiene un tempo que el compositor indica como “Lento religioso”; su extensión es de veintinueve compases (compasillo), y la duración aproximada es de un minuto y cuarenta segundos. Es un coral instrumental a cinco voces donde la trompeta I y el trombón I hacen sonar la voz principal, y el trombón II y la tuba se encargan de la base armónica. Por su parte, en *Miniaturas 5-XII* (1944) —para cuatro trompetas, cuatro trompas, tres trombones y una tuba— el tempo es indicado con los términos “Alla polaca. Molto rítmico e staccato”. Tiene una extensión de cuarenta y seis compases de 3/4 que se convierten en sesenta y

⁴⁴ F. Bonastre, “Lamote de Grignon, Ricardo”, *op. cit.*, pp. 728-730.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ “Ricard Lamote de Grignon i Ribas”, *op. cit.*

Todas las piezas que componen la serie *Miniaturas* están editadas por Clivis Publicacions con la colaboración de la Fundación Autor de la SGAE.

⁴⁷ David Puertas, “La obra”, en Ricard Lamote de Grignon, *Miniatures 5* [partitura], Barcelona, Clivis Publicacions [S-42], 2014, p. 3.

seis al marcarse en el final “D. C. hasta fine”; su duración es de dos minutos y diez segundos.

Por todo ello, si tenemos en cuenta que en la producción de Ricard Lamote de Grignon se incluyen cuatro ballets, cuatro óperas, ocho obras sinfónicas y tres para bandas, entre otras composiciones, no tenemos dudas de que *Miniaturas* forman un grupo de piezas menores en el marco del catálogo general del compositor. En forma de ejercicios técnicos para iniciar los ensayos de la Orquesta de Valencia, ni siquiera el compositor las concibió para ser interpretadas en concierto.

2.3. *Fanfàrria en homenatge a Picasso* (años 50), de Xavier Montsalvatge

La *Fanfàrria en homenatge a Pablo Picasso* de Xavier Montsalvatge i Bassols (Girona 1912-2002 Barcelona)⁴⁸ requiere de un grupo de metales de tres trompetas, tres trombones y tres percusionistas⁴⁹ (castañuelas, látigo y caja)⁵⁰.

El año exacto de composición de la fanfarria que nos ocupa se desconoce, si bien hemos podido constatar en dos fuentes diferentes que se escribió durante los “años 50”. Así se recoge en la partitura editada por Tritó⁵¹ y en una nota firmada por el propio compositor en la página web que se ocupa de su vida y obra⁵². Es decir, fue compuesta en una época en la que Xavier Montsalvatge desarrolló una fructífera actividad creadora por la que recibió diversos galardones. Entre estos se cuentan el Premio “Samuel Ros” con *Cuarteto indiano* (1951), el Premio Extraordinario en el Conservatorio Municipal de Barcelona con *Calidoscopi simfònic* (1955), el Premio “Óscar Esplá” con *Partita* (1958) para orquesta, y el Premio “Lluís Millet” del Orfeó Catalá con *Cant espiritual* (1958)⁵³. Otra de las actividades que ocuparon a Montsalvatge durante la década de

⁴⁸ Mònica Pagès, “Biografía completa”, <http://www.montsalvatgecompositor.com/biografia.php> [último acceso: 13.08.2015].

⁴⁹ “*Fanfàrria en homenatge a Pablo Picasso*”, http://www.montsalvatgecompositor.com/fitxa_obra.php?codi=122 [último acceso: 18.11.2016].

⁵⁰ Xavier Montsalvatge, *Fanfàrria en homenatge a Pablo Picasso* [partitura], Barcelona, Tritó [TR 00069], 2001, pp. 3-4.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² “*Fanfàrria en homenatge a...*”, *op. cit.*

⁵³ M. Pagès, “Biografía...”, *op. cit.*

1950 fue la música de cine; realizó las bandas sonoras para cuatro películas del director Julio Coll⁵⁴ y, con una de ellas, *Distrito quinto* (1957), consiguió el Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos en 1958⁵⁵.

Asimismo, es de resaltar que la composición de *Fanfarría en homenatge a Pablo Picasso* coincidió en el tiempo con la dirección de Joaquín Ruiz-Giménez (1913-2009) en el ministerio encargado de la política educativa y cultural. Si bien no hemos encontrado alguna referencia al respecto, no pensamos que fuese simple casualidad el que la dedicación de esta fanfarria a la figura del pintor malagueño se realizara en los años en que uno de los políticos considerados más aperturista —en lo que se refiere a educación y cultura durante la Dictadura Franquista— fuese ministro de Educación Nacional (1951-1956)⁵⁶. Esta apertura se materializó en numerosos intentos por recuperar algunos nombres destacados de la cultura española⁵⁷, y en el caso de Pablo Ruiz Picasso, así lo ha afirmado el profesor Jorge Luis Marzo en su ensayo *Arte Moderno y Franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*⁵⁸:

al propio Picasso, aunque comunista, se le tendían puentes de diálogo porque «representaba» al perfecto español irredento, icono inamovible del carácter individual de lo nacional⁵⁹.

En el mismo sentido, y aunque tampoco se ha probado una relación directa con la composición de la fanfarria que estudiamos, debemos señalar el hipotético vínculo

⁵⁴ Francesc Bonastre, “Montsalvatge Bassols, Xavier”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 7, Madrid, SGAE, 1999-2002, p. 740.

⁵⁵ Luis Miguel Carmona, *La música en el cine español*, Madrid, Cacitel, 2007, p. 220.

⁵⁶ “Muere a los 96 años Joaquín Ruiz-Giménez, primer Defensor del Pueblo”, *El País*, 27 de agosto de 2009, http://elpais.com/elpais/2009/08/27/actualidad/1251361021_850215.html [último acceso: 13.08.2015].

⁵⁷ Álvaro Ferrary, “La vida cultural: limitaciones, condicionantes y desarrollo. El franquismo”, en Javier Paredes (coord.), *Historia contemporánea de España. Siglo XX*, Barcelona, Ariel, 2004 (4.ª edición), pp. 881-884.

⁵⁸ Jorge Luis Marzo, *Arte moderno y Franquismo. Los orígenes de la vanguardia y política artística en España* [ensayo inédito], Barcelona, 2006, en Fundació Antoni Tàpies, http://www.fundaciotapiés.org/blogs/contratapiés/files/2013/03/arte_franquismo1.pdf [último acceso: 06.07.2015].

⁵⁹ J. L. Marzo, *Arte moderno y Franquismo. Los orígenes...*, *op. cit.*, p. 9.

entre esta obra musical y la organización por parte del Instituto de Cultura Hispánica⁶⁰ de la III Bienal Hispanoamericana de Arte en Barcelona, en 1955. Como destacó Laurence Toussaint, en la muestra se expusieron más de cincuenta obras del pintor malagueño⁶¹; precisamente, en la ciudad de residencia del compositor que nos ocupa, y durante el año en que este último fue galardonado con el Premio Extraordinario en el Conservatorio Municipal de la ciudad catalana.

En referencia a lo que Montsalvatge pretendió con la pieza, a continuación destacamos sus propias palabras:

está inspirada en el tipo de fanfarrias cortas que tradicionalmente hacían sonar los músicos municipales en las torres de las iglesias del ámbito cultural germánico (*Turmmusik*). La idea, concretamente, me vino después de una visita a la Catedral de Praga, donde siempre al mediodía suelen tocar dos minutos de trompetería para anunciar alguna cosa. La dedicatoria a Picasso, por otro lado, es fruto de la admiración perenne que me produce este artista, que considero a la pintura lo que Stravinsky es a la música⁶².

Fanfàrria en homenatge a Pablo Picasso tiene una extensión de trece compases y una duración aproximada de dos minutos. Aquí, Montsalvatge eligió un ritmo y una armonía relacionados con la ciudad de nacimiento del universal pintor (Málaga), por lo que empleó el compás de 3/4 con la indicación de tempo “como una malagueña”, y cadencias andaluzas para cada trío de instrumentos —en el modo frigio de “la” para los tres trombones, y en el de fa# para las trompetas—. En el mismo sentido, y recordando el uso de la caja, el látigo y las castañuelas en esta fanfarria, debemos resaltar que el uso de estas últimas es otro guiño al origen andaluz de Picasso.

Finalmente, hemos de señalar que si tenemos en cuenta la escasa duración de la *Fanfàrria en homenatge a Pablo Picasso* (años 50) en relación a la gran actividad

⁶⁰ Departamento dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores durante la Dictadura Franquista. Para más información véase Antonio Cañellas, “Las políticas del Instituto de Cultura Hispánica, 1947-1953”, en *Historia de Actual Online* [revista en línea] (n.º 33), invierno 2014, pp. 77-91, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4611790.pdf> [último acceso: 07.07.2016.]

⁶¹ Laurence Toussaint, *El Paso y el arte abstracto en España*, Madrid, Cátedra, p. 124.

⁶² X. Montsalvatge, *Fanfàrria en homenatge a...*, *op. cit.*, p. 3.

compositiva que su autor desarrolló en aquella década, y sin datos sobre su estreno o primera y sucesivas interpretaciones, deducimos que esta fanfarria no deja de ser una obra sin gran importancia dentro del catálogo de Xavier Montsalvatge. Asimismo, al igual que Falla, Montsalvatge optó por un tipo de fanfarria de corta duración como se habían compuesto, generalmente, con anterioridad a la de Richard Strauss *Feierlicher Einzug* (1909).

2.4. *Misa de la juventud* (1965) e *In memoriam Anaïck* (1966), de Cristóbal Halffter

Misa de la juventud (1965) e *In memoriam Anaïck* (1966) de Cristóbal Halffter Jiménez-Encina (Madrid 1930)⁶³ son dos piezas de carácter religioso. En ellas, la música y, por ende, el acompañamiento instrumental que desarrolla el grupo de metales que se incluye en cada una, se supedita al texto —recitado o cantado—. La composición de ambas obras coincidió en el tiempo con tres aspectos de la vida de Cristóbal Halffter que sus biógrafos ya han señalado: por un lado, la internacionalización de su carrera como compositor, por otro, el desarrollo de la técnica compositiva de “anillos”, y finalmente, la aceptación de los nombramientos como director del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y, con carácter provisional, de la Orquesta de Radiotelevisión Española⁶⁴.

La consolidación de la carrera internacional de Cristóbal Halffter como compositor durante la década de los años sesenta se debió a diferentes hechos. Uno de ellos fue la firma en 1959 del contrato con Universal Edition⁶⁵ para la publicación en exclusiva de sus obras desde 1961⁶⁶, y otro, el encargo de la cantata *Yes, Speak Out, Yes*⁶⁷ por parte de la Organización de Naciones Unidas para conmemorar, en 1968, el vigésimo aniversario de la Declaración Universal de los Derechos Humanos⁶⁸. Asimismo, destacamos que en esa época Cristóbal Halffter asistió a los cursos de

⁶³ E. Casares, “Halffter Jiménez-Encina...”, *op. cit.*, p. 198.

⁶⁴ Justo Romero, “Cronología”, en Justo Romero, *Cristóbal Halffter. Este silencio que escucho* [IX Ciclo de Música Contemporánea], Orquesta Filarmónica de Málaga, 2002, p. 115.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Germán Gan, “Semblanza”, en *Carta blanca a Cristóbal Halffter*, Madrid, Fundación Juan March, 16 y 18 de noviembre de 2009, p. 19.

⁶⁷ Justo Romero, “Opus Halffter”, en J. Romero, *Cristóbal Halffter. Este silencio...*, *op. cit.*, p. 26.

⁶⁸ Justo Romero, “Apunte biográfico”, en J. Romero, *Cristóbal Halffter. Este silencio...*, *op. cit.*, p. 16.

verano de Darmstadt (1963), y participó en diferentes ediciones del Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea: Londres (1962), Madrid (1965), Praga (1967) y Varsovia (1968)⁶⁹.

Según apunta Romero, el procedimiento compositivo arriba mencionado —de “anillos”— fue llamado así por el propio Halffter, y descubierto y concebido cuando el compositor escribía música para el cine; casualmente observó los procedimientos que se utilizaban al sincronizar y mezclar las cintas con el sonido y la imagen, y, precisamente, esta técnica la utilizó en la segunda de las dos piezas de este subepígrafe, *In memoriam Anaïck* (1966)⁷⁰.

Respecto a los nombramientos, Cristóbal Halffter fue designado director del Conservatorio madrileño tres años más tarde de ganar por oposición la cátedra de Composición y Formas Musicales; permaneció en el cargo desde comienzos del curso 1964-1965 hasta su dimisión en febrero de 1966. Como destacó en su tesis doctoral el musicólogo Germán Gan, Halffter abandonó este puesto debido al “enfrentamiento constante [...] con la burocracia administrativa”⁷¹. Igualmente, explicaba que Cristóbal Halffter asumió la dirección provisional, durante unos meses, de la recién creada Orquesta Sinfónica de RTVE en 1965⁷². Permaneció en el cargo hasta la designación de Igor Markevich como principal director, y la finalización del proceso de selección que concluyó con los nombramientos de García Asensio y Ros Marbá como directores titulares⁷³.

Misa de la juventud (1965) fue comisionada a Cristóbal Halffter por la Delegación Nacional de Juventudes⁷⁴ con motivo del vigésimo quinto aniversario de la creación del Frente de Juventudes y para su interpretación se necesita de un recitador, un coro mixto, un tambor y un grupo de metales con dos trompetas, dos trompas, tres trombones y una tuba⁷⁵. Tiene una duración aproximada de 18 minutos, fue terminada el

⁶⁹ J. Romero, “Cronología”, *op. cit.*, pp. 115-116.

⁷⁰ J. Romero, “Opus Halffter”, *op. cit.*, pp. 26-27.

⁷¹ G. Gan, *La obra de Cristóbal Halffter...* (vol. 1), *op. cit.*, pp. 77-78.

⁷² *Ibid.*

⁷³ José Ramón Ripoll, *Cuarenta años sonando. La Orquesta Sinfónica de RTVE (1965-2005)*, Madrid, RTVE, 2005, pp. 17-21.

⁷⁴ Se encuadraba en el organigrama de la Secretaría General del Movimiento, una unidad administrativa con rango de ministerio. Para más información véase *Decreto 2223/1961, de 16 de noviembre, ordenador de la Delegación Nacional de Juventudes*, *BOE* (núm. 277), 20 de noviembre de 1961, pp. 16453-16454, <http://www.boe.es/boe/dias/1961/11/20/pdfs/A16453-16454.pdf> [último acceso: 14.08.2015].

⁷⁵ G. Gan, *La obra de Cristóbal Halffter...* (vol. 2), *op. cit.*, pp. 192-193.

14 de abril de 1965, y el compositor la dedicó a la misma institución que la encargó, además de a la juventud española en general y a sus hijos María y Alonso⁷⁶.

En cuanto a su estreno, no podemos confirmar la fecha exacta ya que hemos encontrado dos fuentes que nos dan informaciones diferentes: por un lado, en la ya citada tesis de Gan Quesada (2003), se apuntó la festividad de Santiago de 1965, el 25 de julio⁷⁷; sin embargo, en la prensa de la época se nos señala que la *première* se desarrolló con motivo de una peregrinación de la Organización Juvenil Española a Santiago de Compostela, el 3 de septiembre de 1965⁷⁸. Todo ello, nos lleva a señalar la hipótesis de que se hubiera desarrollado una audición semipública o privada en julio y otra con carácter público y oficial en septiembre.

Asimismo, destacamos que con esta obra Cristóbal Halffter se convirtió en el primer compositor en utilizar el castellano en los textos de una composición litúrgica, como se recomendaba en las nuevas normas surgidas desde el Concilio Vaticano II (1962-1965)⁷⁹.

Misa de la juventud se forma mediante la unión de los ocho movimientos —Procesional de entrada, Kyrie, Gloria, Credo, Antífona procesional, Sanctus, Agnus Dei y Procesional de comunión— que, si atendemos al análisis de Germán Gan, podemos dividir en dos partes. En una de estas estarían los cinco movimientos pertenecientes al ordinario de la misa —Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei—, donde se emplea como texto la traducción al castellano de los originales en latín —en la que participó el propio compositor—, el coro a cuatro voces es dividido en dos, y el grupo de metales sólo participa en el Sanctus. Por su parte, los tres movimientos del propio —Procesional de entrada, Antífona procesional y Procesional de comunión— necesitan del octeto de dos trompetas, dos trompas, tres trombones y una tuba, y emplean unos textos que fueron escritos *ad hoc* por M.^a Pilar de la Figuera. Igualmente,

⁷⁶ Coro de la Juventud, Jesús López Cobos (director), “*Misa de la juventud*. Cristóbal Halffter” [grabación discográfica], Madrid, Doncel, CJ 1007, 1965, contraportada del vinilo, en “*Misa de la juventud*. Procesional de entrada. Cristóbal Halffter”, publicado el 8 de octubre de 2012 por kindervaillard, <https://www.youtube.com/watch?v=EDFM8-zPgyg> [último acceso: 16.08.2015].

⁷⁷ G. Gan, *La obra de Cristóbal Halffter...* (vol. 2), *op. cit.*, p. 193

⁷⁸ “Peregrinación Nacional de la Organización Juvenil al Sepulcro de Santiago”, *ABC* (edición Sevilla), 4 de septiembre de 1965, p. 28, <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1965/09/04/028.html> [último acceso: 16.08.2015].

⁷⁹ G. Gan, *La obra de Cristóbal Halffter...* (vol. 1), *op. cit.*, pp. 128-129.

debemos apuntar que otra diferencia clara entre las dos partes es la fecha en que fueron escritas; mientras el ordinario fue terminado en la primavera de 1965, los movimientos del propio están firmados el 21 de junio del mismo año⁸⁰.

En cuanto a *In memoriam Anaïck* (1966)⁸¹, debemos señalar que es una cantata de cinco minutos de duración⁸², y según se señala en la partitura editada por Franz Blas para Universal Edition⁸³, Cristóbal Halffter la dedicó al recuerdo de la hija del arquitecto Miguel Fisac, de nombre Anaïck, fallecida en 1964 a la edad de seis años. Exactamente, las palabras que se recogen en la edición citada son las siguientes: “Para Ana [esposa de Fisac] y Miguel [...], para su hija Anaïck y a todos los niños que juegan delante del Señor con ella”⁸⁴.

Como se puede comprobar en la partitura, para la interpretación de *In memoriam Anaïck* se necesita de un narrador, un coro mixto a cinco voces (SATBarB), seis percusionistas y un grupo de metales idéntico al de *Misa de la juventud* —dos trompetas, dos trompas, tres trombones y una tuba⁸⁵—. Sin embargo, Gan Quesada nos advierte en su tesis doctoral que en la partitura original el conjunto de instrumentos queda ad líbitum ya que el compositor dejó abierta la posibilidad para la participación de un órgano, armonio o piano, en lugar de los ocho metales y los seis percusionistas. De igual forma, en esta última partitura se informa que las voces femeninas corresponden a un coro de niños y que los textos corresponden al Antiguo Testamento⁸⁶.

Asimismo, subrayamos que Cristóbal Halffter empleó en esta pieza la técnica compositiva descubierta y denominada por él mismo como de “anillos”; el musicólogo Justo Romero lo expresó con las siguientes palabras: “los diferentes anillos se superponen entre sí para conformar el entramado coral”⁸⁷.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ G. Gan, *La obra de Cristóbal Halffter...* (vol. 2), *op. cit.*, p. 193.

⁸² “Cristóbal Halffter. *In memoria Anaïck*”,

<http://www.universaledition.com/In-memoriam-Anaick-Cristobal-Halffter/composers-and-works/composer/280/work/2876> [último acceso: 23.10.2015].

⁸³ Cristóbal Halffter, *In memoriam Anaïck* [partitura], Viena, Universal Edition [UE 20059], 1973.

⁸⁴ C. Halffter, *In memoriam Anaïck*, *op. cit.*, p. 2.

⁸⁵ C. Halffter, *In memoriam Anaïck*, *op. cit.*, p. 3.

⁸⁶ G. Gan, *La obra de Cristóbal Halffter...* (vol. 2), *op. cit.*, p. 193.

⁸⁷ J. Romero, “Opus Halffter”, *op. cit.*, p. 27.

In memoriam Anaïck (1966) se estrenó el 18 de diciembre del año de su composición⁸⁸, con motivo de la inauguración⁸⁹ de la Iglesia de Santa Ana en el barrio madrileño de Moratalaz, una construcción que fue proyectada por Fisac entre 1965 y 1966⁹⁰. Según recoge en su tesis doctoral Germán Gan, ese día participaron en la interpretación el coro de los Padres Dominicos de San Pedro Mártir, la Escolanía de Nuestra Señora del Recuerdo, y Pablo López de Osaba como director⁹¹.

En definitiva, *Misa de la juventud* (1965) de Cristóbal Halffter es la primera obra de carácter religioso, para voces y grupo de metales, firmada por un compositor español en el siglo XX. Como veremos más adelante en este mismo capítulo fueron los compositores José Peris —*Pater Noster* (1966)—, el propio Cristóbal Halffter con la segunda de las piezas aquí estudiadas —*In memoriam Anaïck* (1966)—, y Rodolfo Halffter —*Pregón para una pascua pobre* (1968)—, quienes escribieron piezas de similares características en los siguientes años, si bien cada uno de los compositores emplea diferentes plantillas para los grupos de metales de cada una de las cuatro composiciones. Mientras que Cristóbal Halffter solicitó dos trompetas, dos trompas, tres trombones y una tuba, José Peris y Rodolfo Halffter eligen a los metales de sonido más brillantes, trompetas y trombones.

También son evidentes otras diferencias como el órgano y las tres voces masculinas solistas (tenor, barítono y bajo) en el *Pater Noster* del profesor Peris, en vez de a un coro a varias voces como en *Misa de la juventud* e *In memoriam Anaïck* de Cristóbal, y *Pregón para una pascua pobre* de Rodolfo Halffter.

Finalmente, hemos de resaltar que *In memoriam Anaïck* (1966) tiene la peculiaridad de ser la única pieza en necesitar de una agrupación coral a cinco voces (SATBarB).

⁸⁸ G. Gan, *La obra de Cristóbal Halffter...* (vol. 2), *op. cit.*, p. 193.

⁸⁹ C. Halffter, *In memoriam Anaïck*, *op. cit.*, p. 3.

⁹⁰ Patricia Gosálvez, “Vanguardia en la iglesia del barrio”, *El País*, 19 de octubre de 2009, http://elpais.com/diario/2009/10/19/madrid/1255951462_850215.html [último acceso: 06.07.2016].

⁹¹ G. Gan, *La obra de Cristóbal Halffter...* (vol. 2), *op. cit.*, p. 193.

2.5. *Sinfonías para 17 metales* (1966), de Luis de Pablo

Sinfonías para 17 metales de Luis de Pablo Costales (Bilbao 1930) comenzó siendo, en 1954, una composición titulada *Divertimento*⁹². Esta primera versión fue escrita para piano y una “orquesta de metal” de tres trompetas, cuatro trompas, dos trombones y tuba⁹³, y Luis de Pablo la dedicó a Javier Ríos⁹⁴, un pianista gallego quien ya a finales de la década de los cincuenta introdujo en sus recitales obras del compositor⁹⁵, además de grabar otras en disco⁹⁶.

Divertimento (1954) fue compuesto en la época en la que el compositor —tras terminar los estudios de derecho y cumplir con el servicio militar— trabajó, entre 1953 y 1960, en los servicios jurídicos de la aerolínea Iberia⁹⁷. En estos años, Luis de Pablo escribió las consideradas como sus primeras obras, si bien más tarde decidió descatalogar la mayoría de estas, y entre ellas se encuentra *Divertimento*, la versión original de la pieza que aquí nos ocupa. Así nos lo señala López Estelche:

A partir de 1953 [De Pablo] comienza a dar a conocer sus primeras obras, que serán retiradas del catálogo posteriormente: *Coral eucarístico* (1953); [...]; *Divertimento* (1954); *Concierto para clave* (1956); *Gárgolas* (1956) [para piano]; *Cuarteto de cuerda* (1957); y *Progressus* (1959)⁹⁸.

Ya en 1963, cuando Luis de Pablo pasaba un tiempo en México, revisó aquel *Divertimento* para corregir “ciertos aspectos instrumentales”⁹⁹; entonces cambió el título

⁹² José Luis García del Busto, “Pablo Costales, Luis de”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 8), Madrid, SGAE, 2001, p. 322.

⁹³ Portada de la partitura manuscrita, en “Partituras”, <http://www.pedro-espinoza.com/partituras.php> [último acceso: 13.08.2015].

⁹⁴ Israel López Estelche, *Luis de Pablo: vanguardias y tradiciones en la música española de la segunda mitad del siglo XX* [tesis], Oviedo, Universidad de Oviedo, 2013, p. 467.

⁹⁵ J. Alfonso, “Recital de Javier Ríos”, *ABC*, 1 de mayo de 1958, p. 60, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1958/05/01/052.html> [último acceso: 14.08.2015].

⁹⁶ “*Gárgolas* (1953) para piano [solo] [...] fue grabada en disco por el pianista Javier Ríos”, en Tomás Marco, *Historia de la música española. Siglo XX* (vol. 6), Madrid, Alianza, 1989 (2.ª edición), p. 220.

⁹⁷ I. López Estelche, *Luis de Pablo...*, *op. cit.*, p. 59.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Leopoldo Hontañón, “Colom, Bodmer y profesores de la Nacional, en De Pablo, Strawinsky y Dvorak”, *ABC*, 2 de abril de 1981, p. 54, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1981/04/02/062.html>

original por el de *Sinfonía para instrumentos de metal*¹⁰⁰ y la dedicó a Rodolfo Halffter y Emilia¹⁰¹, su esposa. Tres años más tarde, en 1966¹⁰² —“al recibir un encargo de Radio Nacional de España”¹⁰³—, el compositor la volvió a corregir para mejorar la instrumentación y titularla *Sinfonías para 17 metales*. Según el mismo Luis de Pablo, en la plantilla definitiva se incluyeron instrumentos de viento metal de los no considerados sinfónicos como el fliscorno y el bombardino; se requiere del siguiente dispositivo: cinco trompetas (una de ellas *piccolo* y otra baja), dos fliscornos (sib y mib), cuatro trompas, cuatro trombones (uno bajo), bombardino y tuba¹⁰⁴.

Sinfonías para 17 metales se estrenó en Madrid el 18 de noviembre de 1966, en el Auditorio del Ministerio de Información y Turismo; con miembros de la recién creada Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española, bajo la dirección de Enrique García Asensio¹⁰⁵.

No hemos tenido acceso a la partitura por estar descatalogada y no poder conseguir una copia a través de su compositor¹⁰⁶, si bien fue publicada en su momento por la editorial parisina Salabert con la referencia M. C. 407¹⁰⁷. No obstante, sobre las características de la obra que nos ocupa, y sobre los cambios producidos en ella desde 1954 a 1966, el propio compositor apuntó lo siguiente en 1981:

Intenté conservar el primitivo lenguaje de la composición, que era un postserialismo muy libre y violento. No quise, pues, adaptar la sustancia musical a mi evolución de todos estos años, sino atenerme simplemente a una redacción instrumentalmente más eficaz de mi primer pensamiento musical. La obra está dividida en cuatro partes [...] [:] *Allegro*, un *Scherzo*, un *Adagio-Andante* y un *Finale-Allegro*. Pero la forma interna de cada uno de ellos nada

[último acceso: 13.08.2015].

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Luis de Pablo, “Sinfonías para 17 metales” [notas al programa], en “Concierto del Grupo de Vientos (Profesores de la ONE) y Jaime Bodmer (director)” [programa de mano], Madrid, Teatro Real, 31 de marzo de 1981, s.p.

¹⁰² L. Hontañón, “Colom, Bodmer y profesores de la Nacional...”, *op. cit.*

¹⁰³ L. de Pablo, “Sinfonías para 17...”, *op. cit.*

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ Antonio Fernández-Cid, “Achúcarro, García Asensio, el coro y la orquesta de la R.TV.E. en el Club de Conciertos”, *ABC*, 20 de diciembre de 1966, p. 102,

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1966/12/20/102.html>

[último acceso: 13.08.2015].

¹⁰⁶ Luis de Pablo, conversación en Granada con el investigador, 21 de enero de 2016.

¹⁰⁷ “Luis de Pablo (1930). Sinfonías (1954)”, <http://brahms.ircam.fr/works/work/7751/>

[último acceso: 13.08.2015].

tiene que ver con los patrones clásicos. Pese a su apariencia agresiva y erizada, no puedo dejar de sentir ternura hacia esta muestra primeriza de mi creación, a la que estimo como una de mis primeras obras personales¹⁰⁸.

Sinfonías para 17 metales (1966) tuvo su origen en una pieza —*Divertimento* (1954)— en la que los instrumentos de viento metal desempeñaban un papel de acompañamiento al solista, si bien Luis de Pablo la transformó años más tarde en la obra de concierto para el mayor grupo de metales que se había escrito hasta ese momento en España. Hubo que esperar trece años más para encontrar una composición con un dispositivo instrumental de mayores dimensiones; nos referimos a la pieza de Cristóbal Halffter que estudiaremos en el capítulo IV de esta tesis, la *Fanfarria a Picasso* (1979) para veinte metales —siete trompetas, siete trompas y seis trombones—.

2.6. *Pater Noster* (1966), de José Peris

Pater Noster (1966) fue compuesta por José Peris Lacasa (Maella, Zaragoza 1924)¹⁰⁹ para que sonara durante la celebración religiosa del bautizo de su hijo mayor que se llevó a cabo en Alemania¹¹⁰. Sin embargo, debieron pasar más de cuarenta años hasta que se escuchara por primera vez en España; exactamente en 2007, en un concierto homenaje que la Sociedad Filarmónica de Zaragoza rindió al compositor maellano¹¹¹.

Si bien la partitura no se ha editado ni está localizable en el archivo personal del propio Peris¹¹², según la profesora Belén Pérez Castillo para su interpretación se

¹⁰⁸ L. de Pablo, “Sinfonías para 17...”, *op. cit.*

¹⁰⁹ Belén Pérez Castillo, “Peris Lacasa, José”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 8), Madrid, SGAE, 2001, p. 717.

¹¹⁰ Eva García, “Peris reivindica a los músicos aragoneses de los siglos XVII y XVIII”, *El Periódico de Aragón*, 8 de mayo de 2007, http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/peris-reivindica-musicos-aragoneses-siglo-xvi-xvii_319612.html [último acceso: 16.08.2015].

¹¹¹ “Homenaje musical al compositor José Peris”, *El Periódico de Aragón*, 7 de mayo de 2007, http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/homenaje-musical-compositor-jose-peris_319304.html [último acceso: 16.08.2015].

¹¹² José Peris, conversación en Madrid con el investigador, 2 de junio de 2015.

requieren tres voces solistas masculinas —tenor, barítono y bajo—, un órgano y un grupo de metales en el que se incluyen “trompetas y trombones”¹¹³.

En relación a la actividad creadora de José Peris durante el tiempo que precede a la composición de *Pater Noster*, destacamos que el autor fue galardonado con importantes premios que le valieron el reconocimiento a nivel nacional. Concretamente, en 1962 recibió el Premio de Composición «Juan Crisóstomo Arriaga» por *Variaciones para gran orquesta sobre una pavana de Luis de Milán*¹¹⁴, y en 1965, el Premio Nacional de Música por la obra para barítono y orquesta *Concierto espiritual*¹¹⁵. Asimismo, y como también apunta Pérez Castillo, durante el tiempo de composición de la pieza que estudiamos en este subepígrafe, exactamente desde 1962, José Peris ejerció como catedrático numerario de Armonía en el Conservatorio Superior de Música de Alicante¹¹⁶.

Por todo ello, y a diferencia de las dos composiciones estudiadas con anterioridad de Cristóbal Halffter —*Misa de la juventud* (1965) e *In memoriam Anaïck* (1966)—, así como la que incluimos en el siguiente subepígrafe de Rodolfo Halffter —*Pregón para una pascua pobre* (1968)—, podemos afirmar que *Pater Noster* (1966) de José Peris es la única pieza firmada entre 1900 y 1972 en la que se recurre a un grupo de metales junto a tres voces solistas, concretamente, las de tenor, barítono y bajo.

2.7. *Pregón para una Pascua pobre* (1968), de Rodolfo Halffter

Rodolfo Halffter Escriche (Madrid 1900-1987 México)¹¹⁷ compuso en 1968 *Pregón para una Pascua pobre*, una pieza comisionada por la VII Semana de Música Religiosa de Cuenca¹¹⁸ que el compositor escribió para recitador, coro mixto (SATB),

¹¹³ B. Pérez Castillo, “Peris Lacasa...”, *op. cit.*, p. 720.

¹¹⁴ B. Pérez Castillo, “Peris Lacasa...”, *op. cit.*, p. 718.

¹¹⁵ “Composer: José Peris Lacasa”,

<http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A6132> [último acceso: 01.02.2015].

¹¹⁶ B. Pérez Castillo, “Peris Lacasa...”, *op. cit.*, p. 718.

¹¹⁷ Emilio Casares, “Halffter Escriche, Rodolfo”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 6), Madrid, SGAE, 2000, p. 183.

¹¹⁸ “Encargos”, Semana de Música Religiosa de Cuenca, <http://www.smrcuenca.es/encargos> [último acceso: 30.08.2015].

grupo de metales —tres trompetas y tres trombones— y percusión¹¹⁹ —timbales, campanólogo, tambor, bombo, tam-tam y pandereta¹²⁰—.

La composición de *Pregón para una Pascua pobre* coincidió en el tiempo con una etapa creadora de Rodolfo Halffter que Emilio Casares ha clasificado como “tercer período”, iniciado en 1963. En aquellos años, el autor que nos ocupa desarrolló una continua actividad entre México y España¹²¹ en la que compuso piezas como *Desterro* (1967) para voz y piano, que dedicó al crítico Antonio Fernández-Cid¹²², y *Tercera sonata* (1967) para piano solo, dedicada a Antonio Iglesias¹²³, por aquel entonces director festival de música religiosa que le había encargado la obra que aquí estudiamos.

Pregón para una Pascua pobre está basada en los textos en latín¹²⁴ de la Secuencia de Pascua *Victimae paschali laudes* del misal romano, si bien antes de comenzar cada movimiento —a excepción del primero— deben recitarse unos versos en castellano¹²⁵ que Federico Sopena, quien sugirió el título¹²⁶, escribió ex profeso¹²⁷.

La partitura que nos ocupa tiene una estructura dividida en once movimientos que se agrupan en siete partes o secciones. La primera de estas se titula «Preludio instrumental jubiloso», y en ella se incluye un movimiento con el mismo nombre en el que sólo participa exclusivamente el sexteto de tres trompetas y tres trombones. La parte II, «El gozo del corazón y de la tierra pobre», la forman el primer recitado y el movimiento para coro, metales y percusión *Victimae Paschali*. «Pregón para nuestra muerte vencida» es la n.º 3, y también comienza con el recitador; en su único movimiento *Mors et vita* vuelven a participar todos los intérpretes. La cuarta sección, «El relato de María», se forma con el tercer recitado y los tres siguientes movimientos:

¹¹⁹ Antonio Fernández-Cid, “Estreno mundial del «Pregón para una Pascua pobre», encargo de la «VII Semana», en Cuenca”, *ABC*, 16 de abril de 1968, p. 105,

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1968/04/16/105.html>

[último acceso: 29.08.2015].

¹²⁰ Rodolfo Halffter, *Pregón para una pascua pobre* [partitura], Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1969, s.p.

¹²¹ E. Casares, “Halffter Escriche...”, *op. cit.*, p. 190.

¹²² Antonio Iglesias, *Rodolfo Halffter. Su obra para piano*, Madrid, Alpuerto, 1979, p. 243.

¹²³ E. Casares, “Halffter Escriche...”, *op. cit.*, p. 190.

¹²⁴ “Pregón para una Pascua pobre: para recitador, coro mixto y orquesta de Rodolfo Halffter; recitados de Federico Sopena; preámbulo y notas de Antonio Iglesias” [ficha de catalogación], Hathi Trust Digital Library, <https://catalog.hathitrust.org/Record/002531363> [último acceso: 02.07.2016].

¹²⁵ “Pregón para una Pascua pobre: para...”, *op. cit.*

¹²⁶ Rodolfo Halffter, “Pregón para una Pascua pobre”, en Xochiquetzal Ruiz, *Rodolfo Halffter. Antología, introducción y catálogos*, México D. F., Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”, 1990, p. 242.

¹²⁷ A. Fernández-Cid, “Estreno mundial del «Pregón para...», *op. cit.*, p. 105.

Dic nobis, Maria para coro y metales, *Sepulcrum Christi viventis* y *Et gloriam vidi resurgentis* para coro, metales y percusión. La n.º 5 se titula «Los ángeles: homenaje a Rilke», y al igual que la segunda y tercera, se forma con un recitado inicial y un solo movimiento —*Angelicos testes*— en el que intervienen todos los intérpretes. La parte VI, «El amén del perdón», la constituyen tres movimientos que son: *Scimus Christus surrexisse* (coro), *Miserere* (coro y percusión), y *Amen* (coro). En el último movimiento, *Giubiloso*, que comprende la sección «Final jubiloso» vuelven a participar todos los protagonistas, pero sin la intervención del recitador.

En referencia a las características musicales de *Pregón para una pascua pobre* (1968), el propio compositor apuntó lo siguiente:

Con una armonía de hoy —predominantemente politonal— intento evocar el primitivo *organum*, [...], con su característico movimiento de intervalos paralelos, especialmente de cuartas, quintas y octavas; movimiento éste que amplió, en mi *Pregón*, con la sucesión de séptimas, novenas y otros intervalos disonantes¹²⁸.

Se estrenó el mismo año de su composición, 14 de abril de 1968, en la Iglesia Románica de Arcas, en el concierto de clausura de la séptima edición de la Semana conquense. Y los intérpretes, todos bajo la dirección de Odón Alonso¹²⁹, fueron los que incluimos a continuación: monseñor Sopena como recitador¹³⁰, un “grupo polifónico” y miembros de la Orquesta Filarmónica de Madrid¹³¹.

Tras el estreno, Fernández-Cid se expresó en términos muy positivos, incluso aduladores, en la crítica para *ABC*:

Los resultados son de una enorme belleza ya desde la magnífica fanfarria de introducción, rica de acentos y de color, hasta desembocar en el «Final jubiloso», muy unido en el espíritu a dicho prólogo. Acentos, efecto subrayado y de plano, politonalidad en la armonía, claridad y justeza de proporciones, emoción limpia de

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ A. Iglesias, *Rodolfo Halffter. Su obra para piano*, Madrid, Alpuerto, 1979, p. 243.

¹³⁰ A. Fernández-Cid, “Estreno mundial del «Pregón para...», *op. cit.*, p. 105.

¹³¹ Antonio Fernández-Cid, “Concierto de homenaje a Rodolfo Halffter”, *ABC*, 26 de abril de 1968, p. 84, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1968/04/16/105.html> [último acceso: 29.08.2015].

énfasis constituyen otras tantas virtudes en la obra, oída con apasionado interés¹³².

Pregón para una Pascua pobre (1968) se interpretó por segunda vez once días más tarde al de la *première*, el 25 de abril, en Madrid, y con los mismos músicos. Esta vez, el concierto se desarrolló en el acto de clausura de un curso de música organizado por el Instituto de Cultura Hispánica, como homenaje al propio Rodolfo Halffter¹³³.

Al igual que su sobrino Cristóbal en *Misa de la juventud* (1965) e *In memoriam Anaïck* (1966), Rodolfo Halffter en *Pregón para una Pascua pobre* (1968) recurrió a un grupo de metales para ponerlo al servicio de una música de carácter religioso, y encargada desde una de las instituciones gubernamentales en tiempos de la dictadura franquista: la Delegación Nacional de Juventudes (Secretaría General del Movimiento) en el caso de Cristóbal, y la Comisaría General de la Música (Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia) en el de Rodolfo.

En cuanto a los instrumentos de metal empleados, Rodolfo Halffter recurrió —como José Peris en su *Pater Noster* (1966)— a los de construcción cilíndrica (trompetas y trombones). Con estos instrumentos consiguió un sonido más brillante y agresivo que el proporcionado por el grupo que Cristóbal Halffter propuso, también con metales cónicos como la trompa y la tuba, unos años antes para *Misa de la juventud* e *In memoriam Anaïck*.

3. Repertorio de cámara

En este epígrafe hemos incluido la única obra que fue compuesta, entre los años 1900 y 1972, con una clara intención camerística por un autor nacido en España; se trata de *Four Preludes for Brass and Timpani* (1962) de Lluís Benejam. Todas las demás piezas requieren de dispositivos instrumentales de mayores dimensiones, si bien la otra que necesita del mismo número intérpretes —*Miniaturas 5-XI* (1944) para tres

¹³² A. Fernández-Cid, “Estreno mundial del...”, *op. cit.*, p. 105.

¹³³ A. Fernández-Cid, “Concierto de homenaje a...”, *op. cit.*, p. 84.

trompetas, tres trombones y una tuba de Ricard Lamote de Grignon— fue concebida para que su interpretación se realizara bajo la coordinación de un director.

3.1. *Four Preludes for Brass and Timpani* (1962), de Lluís Benejam

Lluís Benejam Agell (Barcelona 1914-Birmingham, EE.UU., 1968)¹³⁴ escribió *Four Preludes for Brass and Timpani* (1962) —para tres trompetas, una trompa, dos trombones y timbales¹³⁵— cuando ya residía en la ciudad norteamericana de Birmingham¹³⁶. Allí trabajó como violinista de la orquesta sinfónica de la ciudad¹³⁷, y como se apunta en la partitura editada por Tritó, Benejam realizó el doctorado en el Birmingham Southern College; posteriormente, trabajó como profesor de composición e instrumentación en esta misma Universidad¹³⁸.

Según señala Emilio Casares, Lluís Benejam llegó a Estados Unidos procedente de Ecuador en 1959, adonde se trasladó en 1954 para trabajar como concertino y subdirector de la Orquesta Sinfónica Nacional. Antes, en España, había ejercido como primer violín en la Orquesta Municipal de Barcelona, y la del Liceo, y había desempeñado el puesto de profesor de este instrumento en el Conservatorio de esta última institución. Del mismo modo, es importante resaltar que como compositor consiguió el Premio de Música Ciudad de Barcelona de 1953, con *Poema para orquesta de cuerdas* (1951)¹³⁹.

Four Preludes for Brass and Timpani (1962) está escrita en cuatro movimientos con las indicaciones de *Andante*, *Allegro*, *Adagio* y *Allegro molto moderato*, y tiene una duración aproximada de cinco minutos y veinte segundos¹⁴⁰.

En definitiva, con *Four Preludes for Brass and Timpani* (1962), Lluís Benejam fue el único compositor nacido en España que, entre 1900 y 1972, escribió música de

¹³⁴ Emilio Casares, “Benejam Agell, Luis”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 2), Madrid, SGAE, 1999, p. 360.

¹³⁵ Lluís Benejam, *Four Preludes for Brass and Timpani* [partitura], Barcelona, Clivis Publicacions [E-273], 1998, p. 3.

¹³⁶ E. Casares, “Benejam Agell...”, *op. cit.*, p. 360.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ L. Benejam, *Four Preludes...*, *op. cit.*, p. 3.

¹³⁹ E. Casares, “Benejam Agell...”, *op. cit.*, p. 360.

¹⁴⁰ L. Benejam, *Four Preludes...*, *op. cit.*, pp. 5-30.

cámara para una formación de seis o más instrumentos heterogéneos de viento metal, eso sí, lo hizo desde Estados Unidos. Si bien no lo hemos podido confirmar en ninguna fuente, es muy probable que la composición de esta pieza se deba al desempeño del puesto de profesor de composición e instrumentación que Benejam ejerció en la universidad norteamericana Birmingham Southern College. Como ya destacamos en el “Planteamiento y justificación” de la Introducción, muchos profesores de especialidades de viento metal que ejercían en diferentes instituciones educativas de Estados Unidos venían recomendando desde los años cincuenta el trabajo en *brass ensemble* o *brass choir* para mejorar aspectos básicos relacionados con la interpretación como la afinación, la articulación y el ritmo.

4. Conclusiones

Con el estudio de las características y finalidades de esta decena de obras, así como de las circunstancias en las que se compusieron, podemos fijar las siguientes conclusiones:

Fueron escritas por ocho autores muy distantes cronológicamente entre los que se cuentan Manuel de Falla (1876-1946), el compositor español más internacional de todos los tiempos y un referente para las generaciones de músicos que le sucedieron. De igual forma, destacamos otros nombres como Rodolfo Halffter (1900-1987), miembro del Grupo de Madrid, y Xavier Montsalvatge (1912-2002), uno de los componentes de la llamada “generación perdida” entre las del 27 y la del 51, así como tres de los compositores españoles del último grupo señalado, o, como especifican Aintzane Cámara, Itziar Larrinaga y Daniel Moro, “en rigor, [...] autores españoles nacidos entre 1924 y 1938”¹⁴¹; nos referimos a Cristóbal Halffter (1930), Luis de Pablo (1930) y José Peris (1924). Igualmente, debemos añadir a los anteriores los casos de los catalanes Ricard Lamote de Grignon (1899-1962), subdirector de la Orquesta Municipal de

¹⁴¹ Aintzane Cámara, Itziar Larrinaga y Daniel Moro, “Música y creación contemporánea en España: la Generación del 51. Bibliografía temática”, en *Musiker. Cuadernos de música* (n.º 18), Donostia, Sociedad de Estudios Vascos-Eusko Ikaskuntza, 2011, pp. 403-462, <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/18/18403462.pdf> [último acceso: 24.09.2016].

Si bien el concepto “generación” es continuamente cuestionado, se sigue utilizando para una mejor diferenciación entre los compositores nacidos y activos en épocas cronológicas diferentes.

Valencia desde su constitución en 1943, y Lluís Benejam (1914-1968), quien desarrolló su carrera de mayor éxito como compositor en los Estados Unidos.

Asimismo, con la excepción de *Four Preludes for Brass and Timpani* (1962), del último autor citado, la mayoría de títulos contenidos en el presente capítulo se escribieron para plantillas con cifras muy parecidas a las de la sección de metales de una orquesta —de dos a cuatro trompetas, dos o cuatro trompas, tres trombones y una tuba—, lo que nos lleva a concluir en la inexistencia de grupos de metales y la escasez de su literatura entre 1900 y 1972 en España, así como la falta de práctica y la nula demanda de este repertorio por parte de los intérpretes en cuestión. No debemos olvidar que con anterioridad a 1972, cada vez que se había interpretado alguna música de esas características en nuestro país se había anunciado como la actuación de una determinada orquesta sin mencionar ni siquiera el término “grupo de metales”.

Tres de las obras se debieron a encargos de instituciones u organismos gubernamentales de la época; concretamente, fueron comisionadas *Misa de la juventud*, de Cristóbal Halffter, por la Delegación Nacional de Juventud, *Sinfonías para 17 metales*, de Luis de Pablo, por Radio Nacional de España, y *Pregón para una Pascua pobre*, de Rodolfo Halffter, por la Comisaría General de la Música. Del mismo modo, otras cuatro partituras fueron concebidas por la gran amistad o simple admiración que sus compositores sintieron hacía diferentes personas. Este es el caso de *Fanfare sobre el nombre de Arbós*, dado que Manuel de Falla la dedicó en 1934 al director Enrique Fernández Arbós en su setenta cumpleaños; *Fanfàrria en homenatge a Pablo Picasso*, de Xavier Montsalvatge, en la década de 1950; *In memoriam Anaïck* que Cristóbal Halffter escribió para la inauguración en 1966 de un templo proyectado por el arquitecto Miguel Fisac; *Pater Noster*, del mismo año que la anterior, que José Peris realizó para el bautizo de su primer hijo.

Igualmente, debemos apuntar que en cuatro de los títulos el grupo de metales fue incluido como acompañamiento instrumental de un coro mixto o voces solistas: *Misa de la juventud* e *In memoriam Anaïck*, de Cristóbal Halffter, así como de *Pregón para una Pascua pobre*, de Rodolfo Halffter, se requiere de una agrupación coral; en el de *Pater Noster*, de José Peris, se necesitan tres voces solistas masculinas —tenor, barítono y bajo—.

Por todo ello, hemos de subrayar que la mayor parte de las piezas de este capítulo son en su mayoría obras de circunstancias. Nos referimos a las firmadas por Manuel de Falla, Ricard Lamote de Grignon, Xavier Montsalvatge, Cristóbal Halffter y José Peris. En el caso de Luis de Pablo se trata de uno de sus primeros opus, mientras que merecen especial mención las composiciones de Lluís Benejam en 1962 y Rodolfo Halffter en 1968: para el primero, una muestra de plena integración en el panorama norteamericano; para el segundo, uno de los primeros encargos desde la Comisaría de la Música tras su exilio y una de sus últimas composiciones importantes.

Finalmente, y por orden cronológico, en estas conclusiones destacamos los siguientes hechos:

Manuel de Falla, con *Fanfare sobre el nombre de Arbós* (1934) —para tres trompetas, cuatro trompas, timbales y dos tambores— fue el primer compositor español que escribió después de 1900 una obra de concierto para un grupo de metales, es decir, para una formación de seis o más instrumentos heterogéneos de viento metal.

Lluís Benejam compuso la primera pieza camerística para el tipo de conjunto objeto de estudio en la presente tesis; su título es *Four Preludes for Brass and Timpani* (1962) —para tres trompetas, una trompa, dos trombones y timbales—.

Cristóbal Halffter fue el autor de la primera composición de carácter religioso y de uso litúrgico firmada en el siglo XX: *Misa de la juventud* (1965) —para recitador, coro mixto, dos trompetas, dos trompas, tres trombones, una tuba y un tambor—.

Luis de Pablo compuso la obra de concierto para el mayor grupo de metales que se había escrito hasta ese momento en España; fue en 1966, su título es *Sinfonías para 17 metales* y requiere de cinco trompetas, dos fliscornos, cuatro trompas, cuatro trombones, un bombardino y una tuba.

José Peris firmó en 1966 *Pater Noster*, la única partitura que entre 1900 y 1972 se escribió para un grupo de metales y tres voces solistas —tenor, barítono y bajo—.

Capítulo II

El Grupo de Metales de Radiotelevisión Española (1972-1981): génesis, formación y trayectoria

Capítulo II. El Grupo de Metales de Radiotelevisión Española (1972-1981): génesis, formación y trayectoria

1. Introducción

Los primeros grupos de metales constituidos con carácter estable se organizaron a partir de 1940 en Estados Unidos. Es decir, las formaciones pioneras de seis o más instrumentos de viento metal que se dedicaron a la interpretación de la música de concierto —obras originales o adaptaciones del repertorio para otras plantillas o épocas pasadas— surgieron en Norteamérica tras el desarrollo y la evolución que describimos en el capítulo anterior respecto a la construcción, la interpretación y la enseñanza de la trompeta, la trompa, el trombón y la tuba. Como apuntó Arthur G. Swift en su tesis doctoral, el primero de estos conjuntos fue constituido por varios estudiantes de The Juilliard School con el nombre de New York Brass Ensemble¹; comenzó su andadura en 1946, y si bien no hemos podido confirmar el número de instrumentistas que lo formaron inicialmente, conseguimos constatar que en 1954 se redujeron sus componentes a cinco, pasando a la historia como el New York Brass Quintet, el primer quinteto de metales integrado por dos trompetas, una trompa, un trombón y una tuba².

Por otro lado, y a partir de las secciones de metales de numerosas orquestas sinfónicas profesionales de los Estados Unidos, en la década de 1950 se constituyeron diversas agrupaciones entre las que destacaríamos al Boston (Symphony) Brass Ensemble, Chicago Symphony Brass Ensemble, Houston Symphony Brass Ensemble, New Orleans (Symphony) Brass Ensemble, New York Philharmonic Brass Ensemble y Philadelphia (Orchestra) Brass Ensemble³.

El Edward Tarr Brass Ensemble, fundado en 1967 por el trompetista, intérprete de corneto y musicólogo norteamericano Edward Tarr como una formación especializada en música renacentista y barroca⁴, fue el primer conjunto de estas

¹ Arthur G. Swift, *Twenty Century Brass Ensemble Music: A Survey with Analyses of Representative Compositions* [tesis], Iowa City, University of Iowa, 1969, p. 59.

² Harvey Phillips, Texto sin título [notas a la grabación], en New York Brass Quintet, *The New York Brass Quintet Celebrates its 50th Anniversary Year* [CD], Bloomington (Indiana), HPF Recordings and Tapes [HPF-GCA-CD5], 2004, s. p.

³ A. G. Swift, *Twenty Century Brass Ensemble Music...*, *op. cit.*, p. 60.

⁴ Niall O'Loughlin, "Tarr, Edward H.",

características en conseguir un Grammy; en 1968, el Edward Tarr Brass Ensemble obtuvo este premio a la mejor interpretación en música de cámara por su disco *Glory of Gabrieli* (vol. 2)⁵. Igualmente, con música del mismo compositor veneciano, en la misma categoría, y con el mismo galardón que el anterior trabajo discográfico, en 1969 fue recompensada *The Antiphonal Music of Gabrieli*, una grabación en la que participaron las secciones de metales de la Chicago Symphony Orchestra, The Cleveland Orchestra y Philadelphia Orchestra⁶.

En Inglaterra se formaron dos conjuntos que a día de hoy siguen en activo como grupos de metales. Por un lado, y según señala la escritora Donna McDonald, el Philip Jones Brass Ensemble fue fundado en 1947 por el trompetista inglés que le da nombre y otros tres miembros de la Royal Opera House Orchestra (Covent Garden), como un cuarteto de dos trompetas, una trompa y un trombón, si bien se amplió en 1963 a un quinteto de metales, y nueve años más tarde a un grupo con diez instrumentos de viento metal con cuatro trompetas, una trompa, cuatro trombones y una tuba⁷. Con la retirada de Jones en 1986, este grupo pasó a denominarse London Brass⁸.

The London Gabrielli Brass Ensemble surgió en 1963 como un cuarteto de trombones que se transformó cuatro años más tarde en un quinteto de dos trompetas, trompa, trombón y tuba; en la actualidad, y desde 1989, es uno de los conjuntos especializados en la interpretación del repertorio para grupo de metales del siglo XIX con instrumentos históricos⁹. Asimismo, debemos destacar que The London Gabrielli Brass Ensemble estrenó en Cataluña dos de las primeras composiciones para quinteto de

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27524?q=edward+h.+tarr&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit, [último acceso: 10.12.2015].

⁵ “Past Winners”, p. 44,

https://www.grammy.com/nominees/search?artist=&field_nominee_work_value=&year=All&genre=5 [último acceso: 10.12.2015].

⁶ The Chicago Brass Ensemble, The Cleveland Brass Ensemble y The Philadelphia Brass Ensemble, *The Antiphonal Music of Gabrieli* [CD], Nueva York, Sony Classical [MHK-62353-ADD], 1996.

⁷ Donna McDonald, *The odyssey of the Philip Jones Brass Ensemble*, Vaurmarens, Editions Bim, 1986, pp. 49-52.

⁸ “London Brass. A Brief history...”, <http://londonbrass.net/about/> [último acceso: 18.07.2016].

⁹ “London Gabrielli Brass Ensemble: 1963-2013”, <http://www.lgbe.co.uk/history.html> [último acceso: 18.07.2016]. Para más información véanse las notas a la grabación en los siguientes trabajos discográficos del London Gabrielli Brass Ensemble: *Original 19th Century Music for Brass*, Londres, Hyperion Records [CDA 66470], 1991; *Antique Brass* Londres, Hyperion Records [CDA 67119], 2000.

metales escritas en España; concretamente, nos referimos a *Questions and Answers* (1979) de Xavier Montsalvatge¹⁰ y *Vectoriel* (1985) de Joan Guinjoan¹¹.

De igual forma, hemos comprobado que el German Brass —uno de los grupos de metales más famosos a nivel mundial en la actualidad— se constituyó en 1974 en Alemania como un quinteto de metales, y en 1985 se amplió a una formación con cuatro trompetas, dos trompas, tres trombones y una tuba¹².

Sobre el francés Octuor de Cuivres de Paris solamente conocemos que en 1976 le fue dedicada una composición que, curiosamente, requiere para su interpretación de más de ocho instrumentos de viento metal; se trata de *Ceremonial* para cuatro trompetas, cuatro trombones, tuba y órgano, del autor George Delerue¹³ (1915-1992)¹⁴.

En España, el primer conjunto que se constituyó con las características que nos ocupan fue el Grupo de Metales de Radiotelevisión Española. Ocho miembros de la Orquesta Sinfónica del mismo nombre organizaron, en 1972, la que sería la formación pionera en difundir en nuestro país la música de concierto para instrumentos de viento metal escrita en años y épocas precedentes, así como la que fue comisionada ex profeso en España. Y lo hicieron mediante un tipo de plantilla, con tres trompetas, dos trompas, dos trombones (tenor y bajo), y una tuba, que no había sido utilizada ni siquiera en otras zonas del mundo. Como apuntamos en el primer apartado de esta tesis, cada vez que se había interpretado en España antes de 1972 alguna música de concierto para un conjunto de viento metal, se había anunciado como la actuación de una determinada orquesta, sin mencionarse en ningún sitio el término grupo de metales.

Con todo, años más tarde y siguiendo la senda abierta por el Grupo de Metales de Radiotelevisión Española se constituyeron otras agrupaciones con características muy similares en diferentes ciudades de la geografía española:

¹⁰ “Obres. *Questions and Answers* (on a Ricercare of Andrea Gabrieli)”, http://www.montsalvatgecompositor.com/fitxa_obra.php?codi=126 [último acceso: 18.07.2016].

¹¹ José Luis García del Busto, *Joan Guinjoan. Catálogo de obras* [inédito], p. 14, http://www.joanguinjoan.com/web/docs/catalogo_guinjoan.pdf [último acceso: 18.07.2016].

¹² “German Brass. Biography”, <http://www.bbc.co.uk/music/artists/6e0558a0-c9cc-4dd6-9cfa-f32b24d35f9c> [último acceso: 17.08.2015].

¹³ Felix Aprahamian, Texto sin título [notas a la grabación], The London Gabrieli Brass Ensemble, *Heroic and Ceremonial Music for Brass and Organ* [CD], Londres, Hyperion Records [CDA 66275], 1989, p. 5.

¹⁴ “Biography”, <http://www.georges-delerue.com/en/biography/chronology?showall=&start=6> [último acceso: 18.07.2016].

- El Septeto de Metales “Ciudad de Sevilla” que, como se recogió en una noticia del diario *ABC*, se fundó en 1977 con tres trompetas, una trompa, dos trombones y una tuba, y cuyos integrantes fueron Manuel Caballero, Francisco Cano, Joaquín García, Eustaquio Márquez, Vicente Muñoz, José Salazar y Carmelo Tortosa¹⁵.

- El Grupo de Metales “Santa Cecilia” —activo en la actualidad como un quinteto— fue fundado en 1980¹⁶ por los seis miembros de la Banda de Música de Infantería de Marina con base en Ferrol que detallamos a continuación: Jesús Año y Juan Costa (trompetas), Jaime Linares (trompa), Antonio Pallarés y Juan José Puntas (trombones) y Raúl Galán (tuba)¹⁷.

- El Conjunto Nacional de Metales se organizó con una plantilla instrumental idéntica a la de la agrupación objeto de estudio —tres trompetas, dos trompas, dos trombones y una tuba—, pero, ocho años más tarde, en 1980, y con ocho profesores de la Orquesta Nacional de España¹⁸; sus miembros, según se recoge en un programa de mano de esta última formación, eran en 1983: Antonio Ávila, José M.^a Ortí y Vicente Torres (trompetas), Francisco Burguera y Miguel Torres (trompas), Enrique Ferrando (trombón tenor), Daniel González (trombón bajo), y Miguel Navarro (tuba)¹⁹.

Queda de manifiesto el carácter pionero y singular del Grupo de Metales de Radiotelevisión Española como consecuencia de ser el primer conjunto estable que se constituyó en nuestro país para interpretar la música de concierto escrita para una agrupación de seis o más instrumentos heterogéneos de viento metal. Por ello, en este capítulo abordaremos los diferentes aspectos relacionados con la génesis de la mencionada formación, así como el recorrido biográfico hasta 1981 de cada uno de los miembros de este octeto, el repertorio que este grupo interpretó, y su difusión, labor

¹⁵ “Las caras de la noticia. Septeto de Metales Ciudad de Sevilla”, en *ABC* (edición Sevilla), 20 de mayo de 1978, p. 17,

<http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1978/05/20/081.html> [último acceso: 19.07.2016].

¹⁶ “El Grupo de Metales «Santa Cecilia» abre Sons do Ar-Co”, *La Voz de Galicia*, 9 de julio de 2010, http://www.lavozdeg Galicia.es/pontevedra/2010/07/09/0003_8599518.htm [último acceso: 29.08.2015].

¹⁷ Raúl Galán, correo electrónico al investigador, 9 de febrero de 2014.

¹⁸ “Conjunto Nacional de Metales” [notas a la grabación], en Conjunto Nacional de Metales, *Batiendo el cobre* [LP], Madrid, Mundimúsica [MU 004], 1988, contraportada.

¹⁹ Asociación Pro-Música de Murcia, “Concierto. Conjunto Nacional de Metales. Profesores de la Orquesta Nacional de España” [programa de mano], Murcia, Teatro Romea, 11 de abril de 1983, s. p.

discográfica y recepción durante los años comprendidos en el marco cronológico que ya justificamos en la introducción de esta tesis (1972-1981).

Finalmente, hemos de aclarar que no será en este capítulo, sino en el tercero, cuando acometamos el estudio y análisis de las diez obras que se escribieron *ad hoc* para ser estrenadas por el GMRTVE, una vez presentada su trayectoria de manera específica.

2. Génesis y formación

Ocho profesores de la Orquesta de Radiotelevisión Española (OSRTVE) crearon en 1972 un grupo de metales con tres trompetas, dos trompas, dos trombones y una tuba. Como afirmaron todos los miembros-fundadores entrevistados (Ricardo Gasent, Luis Morató, Juan Sánchez Luque y Salvador Seguer), lo constituyeron por iniciativa particular, y sin que hubiera ninguna relación contractual entre el conjunto de cámara y la agrupación sinfónica, optaron por el nombre de Grupo de Metales de Radiotelevisión Española (GMRTVE) al ser todos, por aquel entonces, integrantes de esta Orquesta²⁰. Sin embargo, y según ha señalado Pedro Botías —uno de sus componentes desde finales de 1974—, tuvieron que cambiar esa denominación en 1987 por problemas de índole legal, y a requerimiento de la Corporación de RTVE; entonces, eligieron el de Grupo Español de Metales²¹, un nombre que mantuvieron hasta la disolución del conjunto en 2004²².

En referencia a los componentes del GMRTVE entre los años 1972 y 1981, hemos de aclarar que hubo numerosos cambios. No obstante, el octeto que debutó en el

²⁰ Ricardo Gasent, Luis Morató, Juan Sánchez Luque y Salvador Seguer, conversaciones telefónicas con el investigador, octubre-diciembre de 2014.

²¹ Pedro Botías, conversación en Madrid con el investigador, 7 de diciembre de 2013.

“El Grupo Español de Metales toma su actual denominación en 1987, si bien ya desde 1973 esta formación trabajaba de manera estable bajo el nombre de Grupo de Metales de la RTVE”, en Texto sin título [notas a la grabación], en Grupo Español de Metales, *Grupo Español de Metales* [LP], Madrid, Mundimúsica Garijo [D.L. M-7819-1987], 1987, contraportada.

²² Pedro Botías, conversación telefónica con el investigador, 11 de marzo de 2015.

Según Botías, la última actuación del GMRTVE fue el 15 de julio de 2004. Para más información véanse las notas al programa de Patrimonio Nacional, “Concierto del Grupo Español de Metales. Profesores de la OSRTVE” [programa de mano], Segovia, Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, Real Sitio de San Ildefonso, 15 de julio de 2004.

concierto inaugural de 1973, en Montilla (Córdoba), fue formado por los siguientes músicos: José Chicano Cisneros, Ricardo Gasent Castellanos y Juan Sánchez Luque (trompetas); Luis Morató Salvador y Salvador Seguer Juan (trompas); Benjamín Esparza Gil y Francisco Muñoz Pavón (trombones); José Luis López Caballero (tuba)²³. Por su parte, el trombonista Humberto Martínez Aguilar —también integrante de la OSRTVE²⁴— trabajó durante los primeros ensayos de la formación pero la abandonó al poco tiempo y antes del debut en Montilla²⁵. Asimismo, destacamos los nombres de los otros cinco músicos que se integraron en el grupo con anterioridad a 1981: Benito del Castillo (trombón) colaboró unos meses durante el año 1974²⁶, Pedro Botías Berzosa (bombardino y trombón) a finales de 1974²⁷, Jesús Troya Pérez (trompa) en 1975²⁸, Enrique Rioja Lis (trompeta) en 1977²⁹, y Ramón Benavent Peris (tuba) en 1979³⁰.

Por las afirmaciones de Luis Morató —uno de los dos trompistas fundadores—, sabemos que los ensayos del Grupo de Metales de Radiotelevisión Española comenzaron casi un año antes del primer concierto, “justo antes del inicio de la temporada de conciertos de la OSRTVE”³¹, si bien la primera actuación del conjunto de cámara fue en agosto de 1973³². Del mismo modo, y como han puesto de manifiesto los miembros-fundadores con los que hemos podido mantener conversaciones, apuntamos que la idea de crear un grupo de metales surgió al amparo del éxito que obtuvieron los componentes de las secciones de trompetas y trombones de la Orquesta de RTVE tras participar en un concierto con música de compositores del Barroco en la Semana de

²³ Bodegas Gracia, “Concierto por el Grupo de Metales de RTV Española” [programa de mano], Montilla (Córdoba), Bodegas Gracia, 27 de agosto de 1973, s. p.

²⁴ José Ramón Ripoll, *Cuarenta años sonando. La Orquesta Sinfónica de RTVE (1965-2005)*, Madrid, RTVE, 2005, p. 22.

²⁵ Humberto Martínez, conversación telefónica con el investigador, 29 de abril de 2015.

²⁶ Ricardo Gasent y Francisco Muñoz, conversaciones telefónicas con el investigador, agosto-septiembre de 2016.

²⁷ R. Gasent *et al.*, conversaciones telefónicas con..., *op. cit.*

²⁸ Jesús Troya, conversación telefónica con el investigador, 2 de abril de 2015.

²⁹ Enrique Rioja, conversación telefónica con el investigador, 24 de octubre de 2014.

³⁰ Ramón Benavent, conversación telefónica con el investigador, 24 de octubre de 2014.

³¹ Luis Morató, conversaciones telefónicas con el investigador, 15 y 17 de octubre de 2014.

Como se puede deducir de los anuncios en prensa, la temporada de conciertos 1972-1973 de la Orquesta Sinfónica de RTVE empezó a principios del mes de octubre. Para más información véase “Orquesta Sinfónica y Coro RTVE. Renovación de abonos. Temporada 1972-1973”, *ABC*, 20 de septiembre de 1972, p. 70,

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1972/09/20/070.html> [último acceso: 15.01.2015].

³² B. Gracia, “Concierto por el Grupo de...”, *op. cit.*

Música Religiosa de Cuenca de 1972³³, junto a un organista y a un coro de aficionados³⁴. Aquellos coincidieron en señalar que fueron muy valiosos los ánimos transmitidos por el director³⁵ y fundador de ese festival conquense³⁶ Antonio Iglesias Álvarez (1918-2011)³⁷ alentándolos para que constituyeran una formación de carácter estable con una plantilla parecida a la que intervino en el concierto de la ciudad castellano-manchega³⁸.

Como describiremos con mayor detalle en el quinto epígrafe de este capítulo, la ayuda que prestó Iglesias en su condición de subsecretario técnico de la Música³⁹ fue determinante para el crecimiento y desarrollo del GMRTVE como una formación de cámara estable. Por ello, y si tenemos en cuenta las palabras que sobre aquel escribió el profesor José López-Calo⁴⁰, podemos afirmar que el octeto que nos ocupa fue apoyado desde sus inicios por una de las personalidades más influyentes en lo que se refiere a la organización de festivales de música y ciclos de conciertos durante el tardofranquismo y la Transición. Según se puede apreciar en las críticas, anuncios en prensa y programas de mano a los que hemos tenido acceso, desde el departamento gestionado por Iglesias⁴¹ se contrató al GMRTVE para su participación en eventos como la Decena de Música en

³³ R. Gasent *et al.*, conversaciones telefónicas con..., *op. cit.*

³⁴ Ricardo Gasent y Juan Sánchez Luque, conversaciones telefónicas con el investigador, 15 de octubre de 2014.

³⁵ R. Gasent *et al.*, conversaciones telefónicas con..., *op. cit.*

³⁶ “Fallece a los 93 años Antonio Iglesias, fundador de la Semana de la Música”, *ABC* (edición Castilla La Mancha), 10 de octubre de 2011, <http://www.abc.es/20111010/comunidad-castillalamancha/abcp-fallece-anos-antonio-iglesias-20111010.html> [último acceso: 18.01.2014].

³⁷ “Fallece el pianista Antonio Iglesias”, *Las Provincias*, 9 de octubre de 2011, <http://www.lasprovincias.es/v/20111009/culturas/fallece-pianista-antonio-iglesias-20111009.html> [último acceso: 18.01.2014].

³⁸ R. Gasent *et al.*, conversaciones telefónicas con..., *op. cit.*

³⁹ *Orden de 19 de febrero de 1970 por la que se nombra a don Antonio Iglesias Álvarez Subcomisario Técnico de la Música*, BOE núm. 74, 27 de febrero de 1970, p. 4850, <https://www.boe.es/boe/dias/1970/03/27/pdfs/A04850-04850.pdf> [último acceso: 29.07.2016].

⁴⁰ “En 1966 [Iglesias] fue nombrado subcomisario técnico de la Comisaría Nacional de Música, y al desaparecer ésta, asesor técnico de música, cargo que conservó hasta su jubilación en 1983. Su posición al frente de este puesto le permitió desarrollar sus enormes capacidades organizativas a favor de la música en España. El mismo hecho de que su cargo fuese meramente técnico y no político hizo que continuase al frente del mismo durante muchos años. [...] Desde su puesto oficial fomentó, en algunos casos fundó y en otros dirigió durante varios años los principales festivales de música, así como las numerosas «decenas», «semanas» y «jornadas» de una u otra orientación y matiz que se crearon en España, en muchos casos por iniciativa directa suya”, en José López-Calo, “Iglesias Álvarez, Antonio”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 6), Madrid, SGAE, 2000, pp. 402-403.

⁴¹ Como ya señalamos en la introducción de la presente tesis doctoral, Antonio Iglesias desempeñó sus funciones en una unidad administrativa que cambió de nombre a lo largo del tiempo: Secretaría Técnica de la Música hasta 1968, Comisaría General de la Música (1968-1974), Comisaría Nacional de la Música (1974-1977), y Dirección General de Música desde 1977.

Sevilla⁴², el Festival Internacional de Música y Danza de Granada⁴³, el Festival Hispano-Mexicano en Madrid⁴⁴, las Jornadas de Música de León⁴⁵, así como varias ediciones del Ciclo de Intérpretes Españoles en España que le llevó a realizar actuaciones por Castilla La Mancha⁴⁶, Galicia⁴⁷ y Murcia⁴⁸. Incluso, desde la misma unidad administrativa, se encargaron dos composiciones para ser estrenadas por el GMRTVE, y se facilitó la participación de este conjunto en conciertos organizados por varias universidades. Las piezas comisionadas fueron *Divertimento* (1973), de Narcís Bonet⁴⁹, y *Diaphonias* (1975), de José Peris⁵⁰, mientras que las instituciones académicas visitadas fueron las de Córdoba⁵¹, Sevilla⁵² y Madrid⁵³.

También es necesario subrayar el apoyo recibido desde Radio Nacional de España por el octeto durante los años 1972-1981. Aparte de la realización de conciertos para su emisión en directo en el marco de programas como *Lunes de Radio Nacional* en Madrid⁵⁴ o *Dimecres de Ràdio Nacional* en Barcelona⁵⁵, esta institución gubernamental

⁴² “V Decena de Música de Sevilla. 27 septiembre–7 octubre 1973” [programa general del festival], Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, Comisaría General de la Música, s. p.

⁴³ José A. Lacárcel, “La Música barroca y contemporánea, en el recital del Grupo de Metales de la RTVE, anoche en el Patio de los Arrayanes”, *Patria*, 27 de junio de 1975, p. 16.

⁴⁴ “VII Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea”, *ABC*, 15 de octubre de 1980, p. 59, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1980/10/15/075.html> [último acceso: 27.03.2015].

⁴⁵ Antonio Fernández Cid, “Jornadas de Música en León”, *ABC*, 26 de junio de 1981, p. 54, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1981/06/26/066.html> [último acceso: 03.04.2015].

⁴⁶ Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, “Actividades musicales en diciembre de 1973” [anuncio], *ABC*, 8 de diciembre de 1973, p. 128, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1973/12/08/128.html> [último acceso: 21.07.2016].

⁴⁷ Sociedad Filarmónica de Lugo, “Concierto del Grupo de Metales de RTV ESPAÑOLA” [programa de mano], Lugo, Salón Regio Círculo de las Artes, 21 de enero de 1975.

⁴⁸ Asociación Pro-Música de Murcia, “Concierto. Grupo de Metales de la R.T.V.E.” [programa de mano], Murcia, Teatro Romea, 2 de marzo de 1977.

⁴⁹ Narcís Bonet, *Divertimento* [partitura inédita], Barcelona, 1973, p. 1.

⁵⁰ José Peris, “Conversación en Madrid con el investigador”, 2 de junio de 2015.

⁵¹ Aula de Música de la Universidad de Córdoba, “Concierto. Grupo de Metales R.T.V.” [programa de mano], Córdoba, Salón de Actos del Conservatorio, 10 de marzo de 1975.

⁵² Enrique Sánchez Pedrote, “Concierto por el Grupo de Metales de RTVE en el Auditorium de la Facultad de Medicina”, *ABC* (edición Andalucía), 19 de marzo de 1975, p. 57, <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1975/03/19/057.html> [último acceso: 31.08.2016].

⁵³ Asociación de Amigos de la Música de la Universidad de Madrid, “Concierto. Grupo de Metales de la R.T.V. Española” [programa de mano], Madrid, Teatro Real, 25 de febrero de 1975.

⁵⁴ “Música para metales” [invitación al concierto del GMRTVE con motivo de la emisión en directo del programa *Lunes de Radio Nacional*], Madrid, Sala Fénix, 21 de enero de 1974, 20h.

comisionó una obra a Jesús Villa Rojo para que fuese estrenada por la formación que aquí nos ocupa. Se trata de *Églogas* (1979), y el motivo del encargo fue la conmemoración del 450.º aniversario de la muerte del músico y poeta Juan del Enzina⁵⁶.

Por último, no podemos olvidar la contribución del ingeniero de sonido montillano Mariano Ruz Ortiz, amigo personal desde entonces de la mayoría de los componentes del GMRTVE. Ruz, quien por aquella época estudiaba Ciencias Físicas en Madrid, los había conocido a través de un compañero de la Universidad y organizó e hizo las gestiones necesarias para que en su pueblo el octeto pudiera realizar el primer concierto (1973) y el debut discográfico (1981). Así lo confirmó en una entrevista el propio Ruz⁵⁷ y lo corroboraron todos los miembros contactados⁵⁸.

En referencia a la plantilla instrumental del Grupo de Metales de Radiotelevisión Española, así como la cantidad de cada uno de los instrumentos que la constituyeron, hemos de subrayar que fue consensuada por los diferentes interesados tras varias conversaciones y sesiones de ensayo. El objetivo prioritario fue la obtención de un sonido más rico, a la vez que compensado entre voces agudas y graves, que el de la formación más usual para la música de cámara con instrumentos de viento metal, el quinteto de dos trompetas, una trompa, un trombón y una tuba. Los ocho componentes buscaron conseguir la sonoridad más apropiada para las numerosas adaptaciones y composiciones originales de música renacentista y barroca a cuatro, y ocho voces, y consensuaron que la plantilla debía estar compuesta por tres trompetas, dos trompas, dos trombones (tenor y bajo), y una tuba contrabajo⁵⁹. De la misma forma, y según se destacó en las notas al programa del concierto inaugural, la originalidad tímbrica y la interpretación de la música contemporánea estuvieron también entre los principales objetivos con los que la nueva formación se presentó en Montilla:

⁵⁵ “Música per a metall” [invitación al concierto del GMRTVE con motivo de la emisión en directo del programa *Dimecres de Ràdio Nacional*], Barcelona, Palau de la Música Catalana, 17 de marzo de 1976, 20h.

⁵⁶ Jesús Villa Rojo, conversación en Úbeda con el investigador, 7 de marzo de 2015.

⁵⁷ Mariano Ruz, conversación en Granada con el investigador, 18 de octubre de 2014.

⁵⁸ Pedro Botías, Ricardo Gasent, Luis Morató, Juan Sánchez Luque y Salvador Seguer, conversaciones telefónicas con el investigador, octubre-diciembre de 2014.

⁵⁹ Luis Morató y Juan Sánchez Luque, conversaciones telefónicas con el investigador, 28 de abril de 2015.

[El GMRTVE] se creó con un doble deseo. Por un lado, [...] resucitar obras de repertorio un tanto olvidadas considerando su extraordinaria calidad en el seno de la música universal. Por otro lado, la del estreno de obras modernas compuestas especialmente para este tipo de instrumentación⁶⁰.

No obstante, y tras la salida a principios de 1974 del intérprete de tuba contrabajo José Luis López Caballero, los restantes miembros prefirieron sacrificar la profundidad de los graves que proporcionaba esta modalidad del mencionado instrumento al optar, hasta la incorporación de Ramón Benavent Peris en 1979, por la mayor agilidad y musicalidad que les proporcionaba el bombardino, o tuba tenor⁶¹. Este cambio en la plantilla instrumental del GMRTVE provocó que Francisco Muñoz Pavón pasara del trombón al bombardino durante algunos meses de 1974, y que el trombonista de la Banda Municipal de Madrid Benito del Castillo Bueno colaborara como tal en este conjunto, dado que también lo estuvo haciendo con la OSRTVE. No obstante, en los últimos meses de 1974 la salida de Castillo propició la incorporación definitiva de Pedro Botías Berzosa como miembro de ambas formaciones; al principio como tubista tenor en el octeto hasta que pasó al trombón en 1979⁶². Es decir, la plantilla instrumental del GMRTVE estuvo siempre formada por tres trompetas, dos trompas, dos trombones (tenor y bajo), y una tuba, si bien esta última fue contrabajo durante los años 1972-1973 y 1980-1981”, y tenor entre 1974 y 1979.

Por otro lado, y siendo conscientes de que ninguna otra formación lo había hecho antes en España, en las notas del primer trabajo discográfico se hizo hincapié en la exclusividad del tipo de música que podían ofrecer:

La creación del Grupo de Metales de Radiotelevisión Española fue motivada por la inquietud y afán de superación artística de sus componentes y poder ofrecer a los aficionados una inédita, en España, forma de escuchar música de cámara. Y es inédita, porque el dominio actual de la música orquestal ha provocado un

⁶⁰ Texto sin título [notas al programa], en B. Gracia, “Concierto por el Grupo de..., *op. cit.*, s. p.

⁶¹ “si nos queremos referir a la tuba tenor, en España, usamos casi exclusivamente el término bombardino”, en Ignacio Fernández Rodríguez, *La enseñanza de la tuba: perspectivas del profesor* [tesis], La Coruña, Universidade da Coruña, 2013, p. 31.

⁶² P. Botías *et al.*, conversaciones telefónicas con..., *op. cit.*

apartamiento de muchas obras importantes de la música de cámara, sobre todo para metales y que éstos han derivado hacia otras fórmulas (música ligera, bandas de música, etc.). Desde su debut [...], sus actuaciones se han contado por éxitos, pues los oyentes se han encontrado con unos timbres conocidos, pero nunca en España empleados para una música de esta categoría⁶³.

En definitiva, y si tenemos en cuenta lo incluido en el primer epígrafe acerca de los otros grupos de metales constituidos en el resto de países, podemos afirmar que el GMRTVE fue el primer conjunto de metales estable a nivel internacional, con tres trompetas, dos trompas, dos trombones y una tuba, dedicado a la interpretación de la música de concierto para formaciones de instrumentos de viento metal.

3. Componentes

El Grupo de Metales de Radiotelevisión Española estuvo siempre formado por ocho intérpretes, si bien a lo largo de la década de que se ocupa esta tesis pasaron por este conjunto un total de catorce músicos. Según apuntamos en el epígrafe anterior, el primero de los cambios entre sus miembros se produjo tras la salida del trombonista Humberto Martínez Aguilar después de los primeros ensayos⁶⁴. Fue entonces cuando su colega en la OSRTVE Francisco Muñoz⁶⁵ —especialista en trombón bajo— comenzó su andadura en el GMRTVE, por lo que el debut de agosto de 1973 lo realizaron los siguientes componentes: José Chicano, Ricardo Gasent y Juan Sánchez Luque (trompetas), Luis Morató y Salvador Seguer (trompas), Benjamín Esparza (trombón tenor), Francisco Muñoz (trombón bajo), y José Luis López Caballero (tuba)⁶⁶.

Como también hemos apuntado ya, el segundo de los cambios entre los integrantes del GMRTVE se hizo efectivo cuando Benito del Castillo (trombón) ocupó durante unos meses de 1974 el hueco dejado por el tubista anterior, por lo que Muñoz

⁶³ Andrés Ruiz Tarazona, “Grupo de Metales de RTVE” [notas a la grabación], en GMRTVE, *Grupo de Metales de RTVE* [LP], Madrid, Damitor [D.L. M.22693-81], 1981.

⁶⁴ Humberto Martínez, conversación telefónica con el investigador, 29 de abril de 2015.

⁶⁵ R. Gasent *et al.*, conversaciones telefónicas con..., *op. cit.*

⁶⁶ B. Gracia, “Concierto por el Grupo de...”, *op. cit.*

desempeñó el papel de este último con el bombardino⁶⁷, quedando la plantilla de la siguiente manera: Chicano, Gasent y Sánchez Luque (trompetas), Morató y Troya (trompas), Castillo y Esparza (trombones), y Muñoz (bombardino). Así se puede ver en la siguiente imagen, una carta de presentación que el GMRTVE editó para saludar y darse a conocer en aquel tiempo⁶⁸.



Imagen 1: Carta de presentación del GMRTVE (1974); de izquierda a derecha en pie: Chicano, Gasent y Sánchez Luque (trompetas), y Esparza (trombón bajo); de izquierda a derecha sentados: Seguer (trompa), Muñoz (bombardino), Morató (trompa) y Castillo (trombón).

⁶⁷ P. Botías *et al.*, conversaciones telefónicas con..., *op. cit.*

⁶⁸ Grupo de Metales de Radiotelevisión Española, carta de presentación, Madrid, Gráficas E. Casado [D.L. M-35042-1974], 1974.

Después, tras la salida de Benito del Castillo, Pedro Botías se integró como bombardinista en los últimos meses de 1974, debutando en la gira de enero de 1975 en Galicia⁶⁹ y provocando la vuelta al trombón de Muñoz, junto a Esparza.

El cuarto relevo se dio cuando Jesús Troya reemplazó en mayo de 1975 al también trompista de la OSRTVE Seguer⁷⁰, quedando la plantilla desde el concierto del XXIV Festival de Música y Danza de Granada formada por Chicano, Gasent y Sánchez Luque (trompetas), Morató y Troya (trompas), Esparza y Muñoz (trombones), y Botías (bombardino)⁷¹.

Por su parte, y según podemos leer en un programa de mano de 1977, el trompetista Enrique Rioja ya aparecía en lugar del también integrante de la OSRTVE Sánchez Luque⁷².

Finalmente, el último de los cambios entre los miembros del octeto se produjo con la salida del trombonista Esparza a mediados de 1979. Esto hizo que Botías cambiara del bombardino al trombón⁷³ y que se integrara el tubista Ramón Benavent, provocando que la formación quedara constituida desde esa fecha, como se puede observar en el programa de mano del concierto que realizaron en marzo de 1981 en Valencia, por los siguientes intérpretes: Chicano, Gasent y Rioja (trompetas), Morató y Troya (trompas), Botías (trombón tenor), Muñoz (trombón bajo), y Benavent (tuba)⁷⁴.

Asimismo, y para un obtener un mayor conocimiento sobre los músicos que formaron parte del GMRTVE durante los años 1972 y 1981, en los subepígrafes subsiguientes detallaremos por orden cronológico de pertenencia al conjunto sus trayectorias individuales, hasta el año que finaliza la década estudiada en esta investigación, así como los puestos que ocuparon dentro de la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española. No obstante, incluimos a continuación una tabla en la que se pueden observar, por orden cronológico y alfabético, sus nombres y apellidos, y los

⁶⁹ Sociedad Filarmónica de Lugo, “Concierto del Grupo de... 21 de enero de 1975, *op. cit.*, s. p.

⁷⁰ Jesús Troya, conversación telefónica con el investigador, 30 de marzo de 2015.

⁷¹ Así se observa en la foto que acompaña a la crítica del diario *Ideal*. Para más información véase Juan José Ruiz Molinero, “El Grupo de Metales de la R. TV. Española, en el Patio de los Arrayanes”, *Ideal*, 27 de junio de 1975, p. 12.

⁷² A. Pro-Música de Murcia, “Concierto. Grupo de Metales de..., *op. cit.*, s. p.

⁷³ P. Botías et al., conversaciones telefónicas con..., *op. cit.*

⁷⁴ Acción Socio-Cultural de la Caja de Ahorros de Valencia, “Concierto. Grupo de Metales de RTVE” [programa de mano], Valencia, Cine Olympia, 9 de marzo de 1981, s. p.

años en que cada uno de ellos participó en las diversas actividades desarrolladas por el octeto que estudiamos.

INSTRUMENTO	NOMBRE	AÑOS
TROMPETA	José Chicano Cisneros	1972-1981
	Ricardo Gasent Castellanos	1972-1981
	Juan Sánchez Luque	1972-1977
	Enrique Rioja Lis	1977-1981
TROMPA	Luis Morató Salvador	1972-1981
	Salvador Seguer Juan	1972-1975
	Jesús Troya Perez	1975-1981
TROMBÓN	Benjamín Esparza Gil	1972-1979
	Humberto Martínez Aguilar	1972; 1979
	Francisco Muñoz Pavón	1973-1981
	Benito del Castillo Bueno	1974
	Pedro Botías Berzosa	1974-1981
TUBA	José Luis López Caballero	1972-1974; 1980
	Ramón Benavent Peris	1979-1981

3.1. Trompetistas

Cuatro fueron los trompetistas que realizaron todas las actuaciones del GMRTVE durante los años 1972-1981, manteniéndose intacta la sección con los tres fundadores (Chicano, Gasent y Sánchez Luque) hasta 1977, año en que Rioja ocupó el hueco dejado por el último de aquellos.

3.1.1. José Chicano

José Chicano Cisneros (La Roda, Albacete 1929-1998 Madrid) formó parte del

GMRTVE desde su fundación en 1972⁷⁵.

Estudió trompeta en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y, después de trabajar como instrumentista en la Banda Municipal de Madrid, y en la Orquesta Sinfónica de Madrid⁷⁶, formó parte como solista de trompeta de la plantilla de la Orquesta Sinfónica de RTVE, desde su creación en 1965⁷⁷ hasta su jubilación en 1987⁷⁸. Junto a su compañero Juan Sánchez Luque, fue considerado a finales de la década de los setenta como uno de los mejores intérpretes españoles de trompeta⁷⁹.

3.1.2. Ricardo Gasent

Ricardo Gasent Castellano (Benisanó, Valencia 1941) formó parte del GMRTVE desde su fundación en 1972⁸⁰.

Comenzó los estudios de música con su padre a los cinco años y los amplió en el Conservatorio de Valencia con Ramón Corell (trompeta)⁸¹. A la vez que realizó el servicio militar como voluntario en Madrid, estudió en el Conservatorio con Julio Molina (trompeta), Ángel Arteaga (armonía) y Francisco Calés Otero (composición)⁸². Fundador de la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española en 1965⁸³, desempeñó el puesto de trompeta solista durante veinte años. Asimismo, colaboró como solista de su instrumento con orquestas como las de los Virtuosos de Moscú, Sinfónica de Barcelona, Gran Teatro del Liceo, Sinfónica de Madrid y Orchester Deutsche Oper Berlin, entre otras⁸⁴.

⁷⁵ R. Gasent et al., conversaciones telefónicas con..., *op. cit.*

⁷⁶ “Los instrumentos de viento: el metal. Octubre 1985” [anuncio], en Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, “Programa general del ciclo de conciertos”, Albacete, 1985, p. 33.

⁷⁷ J. R. Ripoll, *Cuarenta años sonando...*, *op. cit.*, p. 22.

⁷⁸ Juan Sánchez Luque, conversación telefónica con el investigador, 11 de abril de 2015.

⁷⁹ M.^a Pilar Lafarga, “La trompeta”, *Música y arte* (núm. 5) [revista], segunda época, junio-julio de 1978, Madrid, 1978, p. 41.

⁸⁰ R. Gasent, conversación telefónica con..., *op. cit.*

⁸¹ *Ibid.*

⁸² “Entrevista a Ricardo Gasent”, en *Trumpetland.com* [revista en línea], 15 de junio de 2015, <http://www.trumpetland.com/index.php?section=interviews&cmd=details&id=158> [último acceso: 26.08.2015].

⁸³ J. R. Ripoll, *Cuarenta años sonando...*, *op. cit.*, p. 22.

⁸⁴ Ricardo Gasent, correo electrónico al investigador, 15 de octubre de 2015.

3.1.3. Juan Sánchez Luque

Juan Sánchez Luque (Málaga 1932) formó parte del GMRTVE desde su fundación en 1972 hasta 1977⁸⁵.

Comenzó su formación musical en su ciudad natal a la edad de ocho años, en la Banda de Música de las Escuelas del Ave María⁸⁶. Cursó estudios de solfeo, piano y trompeta en el Conservatorio de Málaga y completó su formación asistiendo a las clases de contrapunto y fuga, composición y dirección de orquesta, en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid⁸⁷. En 1947 ingresó como educando en la Banda Municipal de Málaga y diez años más tarde, ya como profesional, en la de Madrid. Tras realizar el servicio militar, también en la capital española (1950-1953), colaboró regularmente en diferentes programas de Televisión Española desde 1956, así como con la Orquesta Sinfónica de Madrid, Orquesta de Juventudes Musicales, Grupo Koan y Orquesta Nacional de España⁸⁸. Como solista, presentó conciertos junto al organista y catedrático Adalberto Martínez Solaesa en festivales de Barcelona, Gijón, Lugo y Toledo⁸⁹. En Madrid, en el marco del Festival Hispano-Mexicano, junto al compositor y organista Ángel Oliver (Moyuela, Zaragoza 1937-2005 Madrid)⁹⁰ y al trompista Peregrín Caldés, estrenó la *Sonata a tres* de Ángel Arteaga⁹¹. Miembro-fundador de la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española como trompeta solista⁹², permaneció en ella hasta su pre-jubilación en 1992⁹³. Su amplia formación musical hizo que fuera un arreglista muy solicitado, no solamente para numerosas adaptaciones del GMRTVE, sino también de las realizadas sobre música de compositores como Albéniz, Giménez y

⁸⁵ Juan Sánchez Luque, conversación telefónica con el investigador, 6 de noviembre de 2014.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Adalberto Martínez Solaesa y Juan Sánchez Luque, “Dúo de órgano y trompeta” [dosier inédito].

⁸⁸ Juan Sánchez Luque, conversación telefónica con el investigador, 16 de abril de 2015.

⁸⁹ A. M. Solaesa y J. S. Luque, “Dúo de órgano...”, *op. cit.*

⁹⁰ Alberto González Lapuente, “Fallece, a los 68 años, el compositor Ángel Oliver”, *ABC*, 27 de abril de 2005,

http://www.abc.es/hemeroteca/historico-27-04-2005/abc/Espectaculos/fallece-a-los-68-años-el-compositor-angel-oliver_202111487530.html [último acceso: 27.04.2015].

⁹¹ “VII Festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea” [programa general], Madrid, del 13 al 30 de octubre de 1980, p. 13.

⁹² “Juan Sánchez Luque y Christian Baude” [notas al programa], en “Concierto de trompeta y órgano” [programa de mano], Málaga, Iglesia Catedral, 22 de agosto de 1975.

⁹³ J. Sánchez Luque, conversación telefónica con... 16 de abril de 2015, *op. cit.*

Granados para el Quinteto de Viento formado por sus compañeros de la OSRTVE⁹⁴. Junto a su colega José Chicano, fue considerado a finales de la década de los setenta como uno de los mejores intérpretes españoles de trompeta⁹⁵.

3.1.4. Enrique Rioja

Enrique Rioja Lis (Liria, Valencia 1951) formó parte del GMRTVE desde 1977⁹⁶.

Inició su formación en la Banda Primitiva de su localidad natal para proseguirla con los profesores Francisco Ramos, José M.^a Malatos y Vicente Prats en el Conservatorio de Valencia. Asimismo, asistió a clases de perfeccionamiento con José Ortí en Madrid. Tras pertenecer a la Banda Municipal de Castellón, en 1971, y por concurso-oposición, ingresó en la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española, donde ejerció de solista desde 1980 hasta su pre-jubilación en 2007⁹⁷.

3.2. Trompistas

En cuanto a los trompistas que integraron el GMRTVE entre 1972 y 1981, hemos de señalar que fueron tres: Morató, Seguer y Troya. Los dos primeros estuvieron desde la fundación del conjunto en 1972, mientras que el tercero se incorporó para sustituir a Seguer en 1975.

3.2.1. Luis Morató

Luis Morató Salvador (Liria, Valencia 1946) formó parte del GMRTVE desde

⁹⁴ Texto sin título [notas al programa], en Comisaría Nacional de la Música, “Concierto. Quinteto de Viento de la Orquesta Sinfónica de RTVE” [programa de mano], Puertollano, 6 de octubre de 1976.

⁹⁵ M.^a P. Lafarga, “La trompeta”, *op. cit.*

⁹⁶ Enrique Rioja, correo electrónico al investigador, 3 de noviembre de 2014.

⁹⁷ *Ibid.*

su fundación en 1972⁹⁸.

Se inició en la música a los once años como miembro de la Banda Primitiva de Liria. Allí estudió solfeo con Amando Blanquer y trompa con Francisco Ramos, si bien más tarde asistió a las clases de trompa de Miguel Falomir en el Conservatorio de Valencia, donde obtuvo el Premio Fin de Carrera⁹⁹. Años más tarde asistió a las clases de perfeccionamiento con el profesor Salvador Norte en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y, en 1966, comenzó su trabajo en la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española, donde ejerció como trompa solista desde 1970 hasta que se jubiló en 2007¹⁰⁰.

3.2.2. Salvador Seguer

Salvador Seguer Juan (Carcaixent, Valencia 1946) formó parte del GMRTVE desde su fundación en 1972 hasta 1975¹⁰¹.

Comenzó a estudiar trompa en la Banda de su pueblo para más tarde proseguir en el Conservatorio de Valencia con Miguel Falomir, con quien terminó la carrera en 1964. Justo después, cumplió el servicio militar como voluntario en la Banda del Regimiento Inmemorial n.º 1 del Rey (Madrid) y, en esa época, colaboró en numerosas ocasiones con la Orquesta Sinfónica del Gran Teatro del Liceo en Barcelona. En 1967 obtuvo la plaza de suboficial en la Armada Española y estuvo destinado en las bandas de El Ferrol (1967-1970) y Madrid (1970-1971). Respecto a su pertenencia a la OSRTVE, hemos de apuntar que trabajó como trompa solista desde 1971 a 1984, y como tercera trompa desde 1984 hasta su pre-jubilación en 2007.¹⁰²

⁹⁸ Luis Morató, conversación telefónica con el investigador, 27 de marzo de 2015.

⁹⁹ Luis Morató, carta postal remitida al investigador, 14 de diciembre de 2014.

¹⁰⁰ L. Morató, conversación telefónica con..., *op. cit.*

¹⁰¹ Salvador Seguer, conversación telefónica con el investigador, 9 de abril de 2015.

¹⁰² *Ibid.*

3.2.3. Jesús Troya

Jesús Troya Pérez (Jerez de la Frontera, 1951) formó parte del GMRTVE desde 1975¹⁰³.

Se matriculó en la Escuela Municipal de Música de su ciudad natal a los nueve años de edad, contando con Joaquín Villatoro como uno de sus principales maestros. Fue miembro de la Banda y Orquesta municipales de Jerez hasta el año 1968, momento en que se trasladó a Madrid para cumplir como voluntario el Servicio Militar en el Ejército del Aire, en la Unidad de Música de la Agrupación de Tropas y Servicios del Ejército del Aire. Esta circunstancia la aprovechó para matricularse y estudiar con Salvador Norte en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, así como para recibir clases y consejos del trompista jambilense Miguel Ángel Colmenero¹⁰⁴, miembro por aquel entonces de la Orquesta Nacional de España¹⁰⁵. En 1970 ingresó en la Banda Municipal de Madrid, y desde 1973 es miembro de la plantilla de la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española¹⁰⁶.

3.3. Trombonistas

Cinco trombonistas pasaron por el GMRTVE durante la década que fija el marco cronológico de esta tesis. Si bien Martínez Aguilar participó en los primeros ensayos del octeto junto a Esparza, consideramos a este último y a Muñoz como los trombonistas fundadores por haber realizado el primer concierto en agosto de 1973, así como el trabajo más importante de cara a esta actuación. De igual forma, hemos de señalar que Muñoz pasó a desempeñar el papel de tubista, en este caso tenor —con el bombardino, un instrumento interpretado con mucha frecuencia por trombonistas—, cuando López Caballero salió de la formación a principios de 1974. Entonces, y durante unos meses, Castillo colaboró con el trombón junto a Esparza. Por último, Botías se unió al

¹⁰³ J. Troya, conversación telefónica con..., *op. cit.*

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ Pablo Ransanz, “Miguel Ángel Colmenero, artista inolvidable”, en *Filomúsica* [revista mensual en línea], núm. 81, febrero de 2007, <http://www.filomusica.com/filo81/colmenero.html> [último acceso: 30.03.2015].

¹⁰⁶ J. Troya, conversación telefónica con..., *op. cit.*

GMRTVE a fines de 1974: al principio con el bombardino, y en 1979 cubrió el hueco que dejó Esparza con el trombón.

En definitiva, dado que dos de los trombonistas desempeñaron el papel de tubista con el bombardino (tuba tenor), las dos plazas de trombón del GMRTVE entre 1972 y 1981 fueron ocupadas por los siguientes intérpretes: Esparza y Muñoz (1972-1974), Castillo y Esparza (1974), Esparza y Muñoz (1974-1979), y Botías y Muñoz (1979-1981).

3.3.1. Benjamín Esparza

Benjamín Esparza Gil (Benimodo, Valencia¹⁰⁷ 1938-1998 Málaga)¹⁰⁸ formó parte del GMRTVE desde 1972 hasta 1979¹⁰⁹.

Tras estudiar trombón y bombardino con Miguel de la Fuente en el Conservatorio de Valencia, y realizar el servicio militar en la banda castreña de Castellón, sus primeros años como profesional los desempeñó como miembro de la Banda Municipal de Valencia y colaborador habitual de la Orquesta de la misma ciudad. Desde su creación, en 1965, fue integrante de la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española¹¹⁰, y, posteriormente, ocupó puestos de responsabilidad administrativa en esta misma institución, primero como coordinador-inspector y después como gerente artístico hasta su pre-jubilación¹¹¹.

3.3.2. Humberto Martínez

Humberto Martínez Aguilar (Valencia 1939) formó parte del GMRTVE durante

¹⁰⁷ Texto sin título [notas la programa], en ADAMUM, “Concierto. Grupo de... 26 de febrero de 1975, *op. cit.*, s. p.

¹⁰⁸ “Esqueles y generales”, *ABC*, 23 de noviembre de 1999, p. 78, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1999/11/23/078.html> [último acceso: 11.04.2015].

¹⁰⁹ R. Gasent *et al.*, conversaciones telefónicas con..., *op. cit.*

¹¹⁰ Texto sin título [notas la programa], en ADAMUM, “Concierto. Grupo de...”, *op. cit.*, s. p.

¹¹¹ José Luis Rubio, “Sergiu Comissiona sigue en la brecha”, *ABC Cultural*, 16 de octubre de 1992, p. 48.

los primeros meses desde su fundación en septiembre de 1972, si bien no llegó a debutar en el primer concierto de agosto de 1973¹¹². No obstante, sí colaboró en actividades posteriores como en la grabación que el conjunto realizó en 1979 de la obra de Jesús Villa Rojo *Églogas* —para tres trompetas, tres trompas y tres trombones¹¹³—.

Natural de Valencia, se trasladó a Madrid a los tres años de edad. Allí comenzó su formación musical en la Banda del Colegio de San Fernando, y la continuó con el profesor de Trombón y Bombardino Leopoldo Cuesta, en el Real Conservatorio Superior de Música. En 1958 consiguió su primer trabajo como solista de bombardino en la Banda Municipal de Madrid, y, en 1964, ganó la plaza de trombón solista en la recién creada Orquesta Sinfónica de RTVE, donde permaneció hasta su prejubilación en 1999¹¹⁴.

3.3.3. Francisco Muñoz

Francisco Muñoz Pavón (Magán, Toledo 1937) formó parte del GMRTVE desde su fundación en 1972¹¹⁵.

Tras recibir clases de bombardino de Luis Villarejo —clarinetista de la Orquesta Nacional de España—, y de José Chenoll —por aquel entonces, solista de esa especialidad de la Banda Municipal de Madrid—, estudió trombón con el que considera su principal maestro Atilano Galán¹¹⁶ —solista de la Banda Municipal de Madrid¹¹⁷—. Con 17 años ingresó en la Banda del Ministerio del Ejército como voluntario, y, en 1960, ganó la plaza de suboficial para la Banda de Aviación de Madrid, donde permaneció hasta 1965. Este mismo año aprobó como bombardino solista en la Banda Municipal madrileña, y en la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española ingresó como trombonista bajo en 1969, permaneciendo en este puesto hasta pre-jubilarse a los

¹¹² H. Martínez, conversación telefónica con..., *op. cit.*

¹¹³ “Églogas” [notas a la grabación], en LIM y Jesús Villa Rojo (dir.), *Jesús Villa-Rojo. Música da Camera* [CD], Milán, Stradivarius STR 33744, 2006, p. 2.

¹¹⁴ H. Martínez, conversación telefónica con..., *op. cit.*

¹¹⁵ Francisco Muñoz, conversación telefónica con el investigador, 11 de abril de 2015.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ José Montero, “Los músicos de la Banda”, *Diario de Madrid*, 25 de octubre de 1971, p. 15.

57 años¹¹⁸.

3.3.4. Benito del Castillo

Benito del Castillo Bueno (Baidés, Guadalajara)¹¹⁹ colaboró con el GMRTVE durante varios meses de 1974¹²⁰.

Miembro en sus años de juventud de la Banda Provincial de Guadalajara¹²¹ y de la del Regimiento de Infantería Inmemorial n.º 1¹²², colaboró en la década de los 70 con la OSRTVE¹²³ y con el Grupo Koan¹²⁴. Asimismo, desarrolló la mayor parte de su vida profesional como trombonista de la Banda Municipal de Madrid, al menos, desde 1983¹²⁵ a 2010¹²⁶.

No obstante, aclaremos que no hemos podido completar este epígrafe de manera más rigurosa ante la imposibilidad de contactar con este intérprete.

3.3.5. Pedro Botías

Pedro Botías Berzosa (Castellar, Jaén 1949) formó parte del GMRTVE desde 1974, primero con el bombardino, y desde 1979 como trombonista¹²⁷.

A los nueve años comenzó su formación en la Banda de Música de su pueblo

¹¹⁸ F. Muñoz, conversación telefónica con... 11 de abril de 2015, *op. cit.*

¹¹⁹ "All concerts since 1975. Benito del Castillo",

http://www.march.es/musica/publicaciones/buscadormusica/ficha.aspx?p0=4&p5=4600&l=2&keepThis=true&TB_iframe=true&width=680&height=400 [último acceso: 06.09.2016].

¹²⁰ R. Gasent y F. Muñoz, conversaciones telefónicas con..., *op. cit.*

¹²¹ "Esplendidos 50 años de la Banda de Guadalajara", *Guadaque* [diario en línea], 9 de octubre de 2009, <http://www.guadaque.com/noticias/cultura/18964-la-magia-de-los-cuentos-llega-al-salon-chino-de-la-cotilla.html> [último acceso: 06.09.2016].

¹²² *ORDEN* de 12 de febrero de 1968 por la que son admitidos a examen para cubrir plazas vacantes en las Bandas de Música de la Armada los solicitantes que se citan, *BOE* (núm. 46), 22 de febrero de 1968, p. 2688, <https://www.boe.es/boe/dias/1968/02/22/pdfs/A02687-02689.pdf> [último acceso: 06.09.2016].

¹²³ Francisco Muñoz, conversación con el investigador, 29 de agosto de 2016.

¹²⁴ "All concerts since 1975. Benito del...", *op. cit.*

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ "Banda Municipal Sinfónica Madrid. Ciclo de invierno 2010. Teatro Monumental", <http://www.madrid.es/UnidadWeb/Contenidos/EspecialInformativo/TemaCulturaYOcio/Cultura/BandaSinfonica/Ficheros/00-FolletoMonumental-Inv10.pdf> [último acceso: 06.09.2016].

¹²⁷ Pedro Botías, conversación telefónica con el investigador, 9 de abril de 2015.

natal y tres años más tarde, ya en La Vall d'Uixó (Castellón), donde se trasladó por motivos profesionales paternos, asistió a las clases de Miguel Arnau (solfeo y armonía) y Manuel Abad «El gallo» (bombardino), en el Ateneo Musical *Schola Cantorum*. En 1965 se matriculó en el Conservatorio de Valencia, donde obtuvo el Premio Fin de Carrera (1967) bajo la tutela del profesor Miguel de la Fuente¹²⁸. A los dieciocho años consiguió su primer trabajo como bombardino solista en la Banda Municipal de Castellón y, a los veintiuno, ganó la misma plaza como brigada de la llamada Banda del Generalísimo —actual Unidad de Música de la Guardia Real—. Posteriormente, se matriculó en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid para ampliar estudios con los profesores Leopoldo Cuesta (trombón), José Chenoll (trombón) y Ángel Arteaga (armonía), a la vez que recibía clases particulares de instrumento de Benjamín Esparza. Ingresó como trombonista en la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española en 1975, y ejerció como solista de la sección desde 1985. Asimismo, ocupó puestos de responsabilidad administrativa desde 1993 hasta su pre-jubilación en 2007, primero como coordinador-inspector y, desde 1995, como gerente artístico¹²⁹.

3.4. Tubistas

Los tubistas que atendieron todas las actividades del GMRTVE durante los años que van desde 1972 a 1981 fueron dos. López Caballero fue el miembro-fundador de la especialidad instrumental de tuba, mientras Benavent se incorporó en 1979.

3.4.1. José Luis López Caballero

José Luis López Caballero, natural de la provincia de León, fue tuba solista de la OSRTVE desde su creación en 1965¹³⁰ hasta su jubilación. Formó parte del GMRTVE

¹²⁸ Escuela y Banda de Música de Illescas (Toledo), “*Curriculum vitae* de Pedro Botías Berzosa”, <http://bandadeillescas.es/wp-content/uploads/2012/06/curriculum-PEDRO-BOTIAS.pdf> [último acceso: 11.04.2015].

¹²⁹ P. Botías, conversación telefónica con... 9 de abril de 2015, *op. cit.*

¹³⁰ H. Martínez, conversación telefónica con..., *op. cit.*

desde 1972 hasta 1974¹³¹, si bien colaboró con esta formación en el concierto realizado en octubre de 1980 para el VII Festival de Hispano Mexicano de Música Contemporánea¹³².

No obstante, aclaremos que no hemos podido completar este epígrafe de manera más rigurosa ante la imposibilidad de contactar con este intérprete.

3.4.2. Ramón Benavent

Ramón Benavent Peris (Alberique, Valencia 1941) fue integrante del GMRTVE desde 1980¹³³.

Inició su formación en la Escuela de Música de su pueblo con el maestro Emilio Mínguez, para continuarla en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, donde finalizó los estudios de tuba de la mano del profesor Miguel de la Fuente. En 1958 consiguió su primer trabajo como intérprete de tuba, en la Banda Municipal de Castellón. A los 20 años, por oposición, obtuvo la plaza de Tuba solista en la Orquesta Sinfónica del Gran Teatro del Liceo de Barcelona, y, a los 24, también por oposición, ingresó con el empleo de brigada en la Banda de Música de la Dirección General de la Guardia Civil (Madrid)¹³⁴. Asimismo, en aquellos años fue miembro de la Orquesta Sinfónica de Madrid, y colaboró con las orquestas de Radiotelevisión Española y Nacional de España¹³⁵.

En definitiva, y como hemos podido observar en los anteriores subepígrafes, todos los componentes del GMRTVE fueron integrantes de la Orquesta Sinfónica de RTVE, a excepción de Castillo y Benavent. Incluso, los cinco que nombramos a continuación fueron miembros de la citada agrupación sinfónica desde su creación en

¹³¹ R. Gasent *et al.*, conversaciones telefónicas con..., *op. cit.*

¹³² “VII Festival Hispano Mexicano de..., *op. cit.*, p. 7.

¹³³ R. Benavent, carta postal remitida..., *op. cit.*

¹³⁴ Ramón Benavent, conversación telefónica con el investigador, 27 de marzo de 2015.

¹³⁵ R. Benavent, carta postal remitida..., *op. cit.*

1965¹³⁶: Chicano, Gasent y Sánchez Luque, trompetas, y Esparza y Martínez Aguilar, trombones¹³⁷. Por su parte, Morató se incorporó a la OSRTVE en 1967, mientras que Muñoz lo hizo en 1969, Rioja y Seguer en 1971, Troya en 1973, y Botías en 1975.

Naturales de comunidades como Andalucía, Castilla-La Mancha, Castilla y León y Valencia, se desplazaron a Madrid siendo muy jóvenes con el doble objetivo de ser músicos profesionales a la vez que completaban su formación en el Real Conservatorio Superior de Música. A excepción de Martínez Aguilar, que llegó a la edad de tres años, varios se alistaron como voluntarios para prestar el servicio militar en diferentes unidades militares de música de la capital española, entre los que estarían Sánchez Luque en 1950, Gasent en 1962, Seguer en 1964 y Troya en 1972. Otros se trasladaron tras obtener por concurso-oposición una plaza de suboficial músico, como Muñoz en 1960, Benavent en 1965, y Botías en 1970. Por su parte, Esparza y Morató llegaron directamente a Madrid en 1965 y 1966, respectivamente, para incorporarse a la plantilla de la recién creada orquesta del ente público.

Es decir, los catorce músicos del GMRTVE se iniciaron en el mundo musical de las bandas y debido a su afán de superación, al alto nivel como intérpretes y a una gran inquietud profesional fueron pioneros por constituir en nuestro país el primer conjunto dedicado a la música de concierto para formaciones de instrumentos de viento metal, y el único grupo de estas características, a nivel internacional, con una plantilla de tres trompetas, dos trompas, dos trombones y una tuba.

4. Repertorio

El repertorio con el que el Grupo de Metales de Radiotelevisión Española se presentó en las diferentes actividades y conciertos desarrollados durante los años 1972-1981 se compone de veintinueve obras, de las que diez fueron escritas ex profeso para él. Nueve de ellas se dedicaron a un octeto con los mismos instrumentos con los que se constituyó el GMRTVE —tres trompetas, dos trompas, dos trombones y una tuba—, y

¹³⁶ La presentación oficial de la OSRTVE tuvo lugar en el Teatro de la Zarzuela (Madrid) bajo la batuta del director principal Igor Markevich, el 27 de mayo de 1965. Para más información véase J. R. Ripoll, *Cuarenta años sonando...*, *op. cit.*, p. 17.

¹³⁷ J. R. Ripoll, *Cuarenta años sonando...*, *op. cit.*, p. 22.

solo una (*Églogas*, de Jesús Villa Rojo) optó por una formación de nueve metales —tres trompetas, tres trompas y tres trombones—. Por tanto, como el estudio de esta decena de composiciones se abordará en el capítulo tercero, en el siguiente subepígrafe señalaremos únicamente las razones por las que estos nueve títulos fueron dedicados al conjunto del que nos ocupamos en la presente tesis.

Asimismo, hemos de destacar el trabajo que los propios componentes del GMRTVE, así como alguno de sus compañeros en la OSRTVE, realizaron para adecuar diferentes composiciones escritas originalmente para otras plantillas instrumentales. Entre el repertorio que este conjunto empleó en sus actuaciones se cuentan trece adaptaciones de música de los siglos XVI-XIX, y, como no, diferentes piezas de las *Sacrae Symphoniae* (1597) de Giovanni Gabrieli, una de las obras históricas con mayor vinculación a los instrumentos de viento metal. Del mismo modo, habría que sumar cuatro adaptaciones de música original para formaciones de metales —escritas ya en el siglo XX— pero que no requerían de las tres trompetas, dos trompas, dos trombones y una tuba que constituían el GMRTVE. Por ello, y siempre por el orden cronológico en el que sonaron en los diferentes conciertos de este conjunto, en el subepígrafe 4.2. (“Música del siglo XVI a ocho voces”) nos ocuparemos de las dos *canzoni* de G. Gabrieli, mientras que en el subsiguiente lo haremos de las diecisiete obras que se adecuaron a partir de composiciones originales para otras plantillas. Concretamente, en el primer punto de ese epígrafe 4.3.1 hemos incluido las dedicadas originalmente a un coro mixto a ocho voces o a un cuarteto de cuerda, mientras que el 4.3.2 contendrá las cuatro composiciones de los años cuarenta, cincuenta y sesenta del pasado siglo que fueron concebidas para diferentes formaciones de viento metal con cuatro, seis, siete o diez instrumentos, según cada caso.

Finalmente, debemos aclarar que en el epígrafe quinto (“Difusión y trayectoria”) especificarán las actuaciones donde se programaron cada una de las composiciones de las que nos ocuparemos en los subsiguientes.

4.1. Piezas originales para octeto con tres trompetas, dos trompas, dos trombones y una tuba

Durante los años 1972-1981 el Grupo de Metales de Radiotelevisión Española interpretó en sus conciertos nueve obras que fueron escritas para un conjunto de tres trompetas, dos trompas, dos trombones y una tuba. Al mismo tiempo, es de destacar que estas piezas se compusieron para ser estrenadas en uno de los conciertos del GMRTVE. Nos referimos a los siguientes títulos: *Zubi berrian* (1973), *Lúa, lúa* (1973) y *Agur jaunak* (1976) de José M.^a Sanmartín, *Irradiaciones* (1973) de Ángel Arteaga, *Divertimento* (1973) de Narcís Bonet, *Reguladores* (1974) de Cruz de Castro, *Divertimento para Carlos* (1975) de José Chicano, *Pequeña suite para grupo de metales* (1975) de Manuel Berná y *Diaphonias* (1975) de José Peris.

En referencia a las composiciones de Bonet y Peris, ya señalamos en el epígrafe segundo de este capítulo que fueron encargadas por la Comisaría de la Música¹³⁸ para que la formación objeto de estudio las estrenara en la V Decena sevillana (1973), y en el XXIV Festival Internacional de Granada (1975), respectivamente.

Zubi berrian (1973) de Sanmartín fue la primera obra dedicada al Grupo de Metales de Radiotelevisión Española. Como pudimos ver en el primer capítulo de esta tesis, el tipo de plantilla instrumental que encarnó esta formación no había sido empleada en nuestro país por ningún compositor antes de 1972, por lo que esta pieza inauguró la creación musical para el tipo de octeto de viento metal que nos ocupa. *Zubi berrian* fue finalizada el 28 de febrero de 1973¹³⁹ y Sanmartín la escribió tras asistir a numerosos ensayos del GMRTVE¹⁴⁰. Por el testimonio de varios miembros-fundadores, sabemos que este compositor —amigo y compañero de trabajo suyo, como pianista en la OSRTVE— ayudó mucho desde la fundación del Grupo al coordinar el trabajo de balance y afinación entre las distintas voces en los primeros ensayos¹⁴¹; incluso, y de manera poco habitual para una formación de cámara, dirigió en algún concierto¹⁴².

¹³⁸ Denominada Comisaría General de la Música entre 1968 y 1974, Comisaría Nacional de la Música entre 1974 y 1977, y Dirección General de Música a partir de 1977.

¹³⁹ José M.^a Sanmartín, *Zubi berrian* [partitura], Madrid [D.L. M-2991-1978], 1978, s. p.

¹⁴⁰ Ricardo Gasent, conversación telefónica con el investigador, 22 de marzo de 2015.

¹⁴¹ R. Gasent *et al.*, conversaciones telefónicas con..., *op. cit.*

¹⁴² El crítico Enrique Sánchez Pedrote relató así el estreno: “Sanmartín salió a saludar y, de forma un tanto infrecuente e inesperada, dirigió al octeto en una composición suya [*Lúa, lúa*]”, en Enrique Sánchez

De la misma forma, señalemos que Sanmartín escribió otras dos composiciones para que fuesen estrenadas por el GMRTVE¹⁴³. Como indicó el propio autor en la partitura sin publicar de *Lúa, lúa*, esta fue finalizada el 10 de septiembre de 1973¹⁴⁴, mientras que *Agur jaunak* se concluyó el 26 de marzo de 1976¹⁴⁵.

Irradiaciones (1973) de Arteaga fue escrita debido al compromiso que el autor adquirió con varios de los miembros del GMRTVE. Como ya señalamos en el tercer epígrafe, algunos de ellos fueron discípulos de Arteaga en sus clases de armonía del Conservatorio Superior de Madrid, lo que les llevó a mantener una relación de amistad que se mantuvo a posteriori¹⁴⁶.

Sobre *Reguladores* (1974) de Cruz de Castro, fue el mismo autor quien nos ha confirmado, en un correo electrónico dirigido al autor de esta tesis, que fue una petición del GMRTVE lo que le llevó a componerla¹⁴⁷.

Divertimento para Carlos (ca.1975) de Chicano es una pieza que este trompetista, y miembro-fundador de la formación, dedicó a su nieto al nacer, y, según todos los componentes entrevistados la compuso para el octeto que él mismo constituyó en 1972¹⁴⁸.

En cuanto a *Pequeña suite para grupo de metales* (1975) de Berná, Sánchez Pedrote escribió que fue dedicada al GMRTVE. Si bien desconocemos qué clase de acuerdo llevó al autor de la obra a componerla, el mencionado crítico especificó lo siguiente en el diario *ABC*:

La segunda parte [del concierto del GMRTVE] se inició con el estreno de «Pequeña suite para grupo de metales», de Manuel Berná, [...]. Esta partitura está dedicada a los artistas visitantes, y se desarrolla en tres movimientos¹⁴⁹.

Pedrote, “Destacada actuación del Grupo de Metales de la Radiotelevisión Española en la iglesia del Divino Pastor”, *ABC* (edición Sevilla), jueves 4 de octubre de 1973, p. 52, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1973/10/04/052.html> [último acceso: 30.04.2016].

¹⁴³ R. Gasent *et al.*, conversaciones telefónicas con..., *op. cit.*

¹⁴⁴ José M.^a Sanmartín, *Lua, lua* para octeto de metal [partitura], Madrid [D.L. M-5555-1978], 1978, última página.

¹⁴⁵ José M.^a Sanmartín, *Agur jaunak* [partitura], Madrid [D.L. M-2998-1978], 1978, p. final.

¹⁴⁶ R. Gasent *et al.*, conversaciones telefónicas con..., *op. cit.*

¹⁴⁷ Carlos Cruz de Castro, correo electrónico al investigador, 2 de junio de 2015.

¹⁴⁸ R. Gasent *et al.*, conversaciones telefónicas con..., *op. cit.*

¹⁴⁹ E. Sánchez Pedrote, “Concierto por el Grupo de Metales de..., *op. cit.*, p. 57

Por todo ello, podemos afirmar que el Grupo de Metales de Radiotelevisión Española fue clave para que se produjera en España el inicio de la creación musical para un octeto con tres trompetas, dos trompas, dos trombones y una tuba. Si bien antes de 1972 jamás se había empleado esta clase de dispositivo instrumental por parte de ningún compositor en nuestro país¹⁵⁰, desde la constitución del GMRTVE —y hasta 1981— se escribieron nueve obras. Asimismo, es justo destacar que las gestiones que realizaron los integrantes del conjunto para conseguir que diferentes autores escribieran el repertorio que hemos señalado —a excepción de las dos encargadas desde la Comisaría de la Música— fueron determinantes. Incluso, estas nueve partituras representan un número muy superior a la cantidad de partituras que autores de otros países dedicaron a este tipo de plantilla con anterioridad a 1972. Solamente hemos encontrado las dos que a continuación apuntamos: *Serenade n.1* (1928) de Winfried Zillig¹⁵¹ (1905-1963)¹⁵², y *Contrasts* de Marcel Franck, editada en 1967 por Bourne Co. Music Publishers¹⁵³.

No obstante, la importancia del GMRTVE respecto al inicio de la composición para formaciones con tres trompetas, dos trompas, dos trombones y una tuba, no fue proporcional a su desarrollo posterior, dado que tenemos constancia de la existencia de un menor número de piezas de las que fueron dedicadas al grupo objeto de estudio entre 1972 y 1981; en total, nueve. A nivel internacional, confirmamos las tres siguientes: *Canto naciente* (1978), del mexicano Julio Estrada (1943), *Ricercar* (2000)¹⁵⁴ del clarinetista y compositor norteamericano Michael A. Kimbell (1946)¹⁵⁵, y *Distance: Lament for Brass* (2008)¹⁵⁶, del también estadounidense Michael Stewart (1965)¹⁵⁷. Por su parte, debemos apuntar seis de compositores españoles, de las que dos fueron

¹⁵⁰ Véase el capítulo I de esta tesis (“Antecedentes... entre 1900 y 1972”).

¹⁵¹ John R. Shoemaker, *A Selected and Annotated Listing of 20th Century Ensembles Published for Three or More Heterogeneous Brass Instruments* [tesis], Saint Louis (Missouri), Washington University, 1968, p. 273.

¹⁵² Gregory S. Dubinsky, “Zillig, Winfried”, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30966?q=winfried+zillig&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [último acceso: 17.08.2015].

¹⁵³ J. R. Shoemaker, *A Selected and Annotated Listing of 20th Century Ensembles...*, op. cit., p. 272.

¹⁵⁴ Michael y Edith Kimbell, “Chamber music by Michael A. Kimbell”, <http://www.kimbellmusic.com/node/24> [último acceso: 17.07.2016].

¹⁵⁵ Michael y Edith Kimbell, “Who We Are”, <http://www.kimbellmusic.com/node/20> [último acceso: 17.07.2016].

¹⁵⁶ Michael Stewart, *Distance: Lament for Brass* [partitura], Salem (Conneticut), Cimarron Music Press [CM 532], 2008.

¹⁵⁷ Michael Stewart, “Dr. Michael Stewart. Trumpeter, Composer & Arrenger”, <http://www.stewmuse.com/StewBio.html> [último acceso: 17.07.2016].

concebidos para el propio GMRTVE, *Sonetos y sonadas* (1996) de Gabriel Fernández Álvez, y *Cárem* (1996) de Javier Santacreu. Las otras cuatro son: *Suite litúrgica* (1976) de Amando Blanquer, *Tres piezas* (1984) de Martín José Rodríguez Peris, *Suite para ocho metales* (1988) de Adolfo Ramírez Ivorra, *Phonos* (1988) de Manuel Moreno Buendía.

Dicha *Suite litúrgica*, de Blanquer, será estudiada y analizada con detalle en el capítulo cuarto, en el que hemos reunido todas las composiciones que se escribieron entre 1972 y 1981 fuera de la iniciativa del GMRTVE. Si bien no hemos podido constatar ninguna relación entre el autor o el encargo de la pieza con el conjunto que nos ocupa, nos llama poderosamente la atención que Blanquer eligiera este tipo de plantilla en 1976, en España, y que su estreno se llevara a cabo en un evento organizado por la Comisaría Nacional de la Música, en la Semana de Música Religiosa de Cuenca.

Sobre las *Tres piezas* (1984) de Martín José Rodríguez Peris —saxofonista de la Banda de la Guardia Real— conocemos que fue estrenada el año de su composición por miembros de la misma unidad de música militar¹⁵⁸. De la *Suite para ocho metales* (1988) de Adolfo Ramírez Ivorra¹⁵⁹ —catedrático en el Conservatorio Superior de Valencia¹⁶⁰— hemos podido averiguar que fue galardonada con el primer accésit en el III Concurso de Composición de las Palmas de Gran Canaria de dicho año¹⁶¹. Por su parte, la inclusión de *Phonos* (1988) de Manuel Moreno Buendía (1932) en el primer y único trabajo discográfico del Conjunto Nacional de Metales *Batiendo el cobre*¹⁶² apunta a que su composición se debe a algún compromiso por parte del autor con los intérpretes en cuestión. Por el contrario, y como se refleja en las notas al programa de un concierto del GMRTVE —por aquel entonces denominado Grupo Español de Metales— en el Auditorio Nacional de Música, en 1996, *Sonetos y sonadas* de Gabriel

¹⁵⁸ Martín J. Rodríguez Peris, correo electrónico al investigador, 1 de septiembre de 2015.

¹⁵⁹ M.^a Luz González, correo electrónico al investigador, SGAE [Secretaría], 30 de abril de 2007.

¹⁶⁰ “Departamento de Canto, Composición y Dirección”,

<https://csmvalencia.com/about/departamentos-2/departamento-de-canto-composicion-y-direccion/> [último acceso: 22.07.2016].

¹⁶¹ “Ramírez Ivorra, Adolfo”,

<http://cdmyd.bage.es/cgi-bin/koha/opac-ISBDdetail.pl?biblionumber=18989>

[último acceso: 22.07.2016].

¹⁶² Conjunto Nacional de Metales, *Batiendo el... op. cit.*, contraportada.

Fernández Álvez¹⁶³ (Madrid 1943-2008)¹⁶⁴, y *Cárem* de Javier Santacreu (Benissa, Alicante 1965)¹⁶⁵, sí podemos afirmar con toda seguridad que fueron comisionadas por la citada formación.

4.2. Música del siglo XVI a ocho voces

El Grupo de Metales de Radiotelevisión Española dejó claro desde su primera actuación que la difusión de la música histórica vinculada a los instrumentos de viento metal estaba entre sus principales objetivos, y, en ella, no podían faltar las piezas de las *Sacrae Symphoniae* (1597) de Giovanni Gabrieli. Si bien no hemos tenido acceso a las partituras que utilizaron de la *Canzon Septimi Toni* y *Canzon Primi Toni à 8*, podemos señalar algunas características de ambas remitiéndonos a la información que nos han aportado fuentes como los programas de mano de distintos conciertos del conjunto que centra nuestra tesis, así como las notas a la grabación de su primer registro fonográfico en España en 1981¹⁶⁶.

La *Canzon Septimi Toni*, sin una instrumentación fijada por el compositor veneciano, fue programada por el GMRTVE en el primero de sus conciertos. Es una obra que corresponde a la tercera de las piezas que se incluyen en la segunda parte de las *Sacrae Symphoniae*¹⁶⁷, y el título que se le otorga en la edición de 1969 de Universal Edition es el de *Canzon per sonare, Septimi Toni, Octo vocum*¹⁶⁸.

Al igual que la anterior, la *Canzon Primi Toni à 8* no tiene instrumentación fija. Es la segunda de las obras de dicha parte de las *Sacrae Symphoniae*¹⁶⁹ y el GMRTVE la interpretó por primera vez en la citada grabación de 1981¹⁷⁰.

¹⁶³ “Gabriel Fernández Álvez. *Sonetos y sonadas*” [notas al programa], en CDMC, “Concierto. Grupo Español de Metales” [programa de mano], Madrid, Auditorio Nacional de Música, 28 de mayo de 1996, s. p.

¹⁶⁴ “Composer: Gabriel Fernández Álvez”,

<http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A1039> [último acceso: 20.07.2016].

¹⁶⁵ Javier Santacreu, “Javier Santacreu. *Cárem*” [notas al programa], en CDMC, “Concierto. Grupo Español de..., *op. cit.*, s. p.

¹⁶⁶ GMRTVE, *Grupo de Metales de R.T.V.E.* [LP]..., *op. cit.*

¹⁶⁷ A. Ruiz Tarazona [notas a la grabación], en GMRTVE, *Grupo de Metales de R.T.V.E.* [LP]..., *op. cit.*, contraportada.

¹⁶⁸ Giovanni Gabrieli, *Sacrae Symphoniae* (vol. 2), Viena, Universal Edition [UE 28001 B], 1969, pp. 178-188.

¹⁶⁹ G. Gabrieli, *Sacrae...*, *op. cit.*, pp. 168-177.

4.3. Adaptaciones

Hemos dividido en dos grupos las diecisiete adaptaciones que el Grupo de Metales de Radiotelevisión Española interpretó en sus conciertos entre los años 1972-1981. Por un lado, las reunidas en el subepígrafe 4.3.1 pertenecen a composiciones originalmente escritas durante los siglos XVI-XIX y dedicadas a plantillas tan diversas como las de un coro mixto o un cuarteto de cuerda. Por otro lado, las agrupadas en el punto 4.3.2 pertenecen a obras para conjuntos de metales escritas en el siglo XX, si bien fueron pensadas para formaciones con diferente tamaño o instrumentos de los del GMRTVE.

4.3.1. Adaptaciones de música para otros instrumentos de los siglos XVI-XIX

El Grupo de Metales de Radiotelevisión Española recurrió a trece adaptaciones de músicas de los siglos XVI-XIX escritas originalmente para otras plantillas, y, como veremos a continuación, este trabajo de adecuación del repertorio corrió a cargo principalmente de los trompetistas fundadores Chicano, Gasent y Sánchez Luque, así como de algún compañero de estos en la OSRTVE que colaboró de manera desinteresada. Precisamente, la adaptación de *Trumpet Voluntary* (ca.1700) la realizó el por aquel entonces violinista de la OSRTVE José de la Vega¹⁷¹ (Córdoba, 1929-Madrid, 2010)¹⁷². Si bien se ha mantenido durante mucho tiempo que Henry Purcell fue el compositor de esta pieza, como se señalaba en el programa de mano de la actuación en que debutó la formación que estudiamos, hoy día sabemos que la autoría corresponde a Jeremiah Clarke (c.1674-1707 Londres)¹⁷³. Así lo señalan Johnstone y Shaw:

¹⁷⁰ GMRTVE, *Grupo de Metales de de R.T.V.E.* [LP]..., *op. cit.*

¹⁷¹ Fundación Juan March, “Grupo Español de Metales. 9 de enero de 1993”, en “Conciertos del Sábado. Ciclo Música para Metales” [programa general], Madrid, Fundación Juan March, 1993, p. 4.

¹⁷² J. C., “Fallece en Madrid el compositor cordobés José de la Vega”, *Diario de Córdoba*, 29 de abril de 2010, <http://www.eldiadecordoba.es/article/ocio/688752/fallece/madrid/compositor/cordobes/jose/la/vega.html> [último acceso: 29.08.2015].

¹⁷³ H. Diack Johnstone y Watkins Shaw, “Clarke, Jeremiah”, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05874?q=JEREMIAH+CLARKE&se arch=quick&pos=1&_start=1#firsthit [último acceso: 13.03.2015].

Trumpet Voluntary, la canción por la que Clarke parece destinado a ser recordado para siempre (y que se ha utilizado en innumerables ceremonias de boda del siglo XX), debe su popularidad a una adaptación para trompeta, órgano y timbales hecha por Sir Henry Wood [...]. Se trata de una pieza original para clave, titulada *The Prince Denmark's March*, que [Clarke] incluyó en *A Choice Collection of Ayres* (1700)¹⁷⁴.

En el caso de las *Symphonies des Fanfarres (Marcia y Allegro)* de Jean Mouret (Avignon 1682-1738 Charenton)¹⁷⁵, no hemos tenido acceso a la partitura de la adaptación. No obstante, el título —sobre todo— y la descripción que se hace en la voz “Mouret, Jean-Joseph” del *Grove Music Online* sobre *Symphonies des Fanfarres*¹⁷⁶ nos mueve a pensar que los dos movimientos anunciados en los diferentes programas de mano de los conciertos del GMRTVE deben corresponderse con dos piezas de las dos suites que se incluyen en *Suites des Symphonies* (1729) del compositor francés.

Benedixisti de S. Bernardi debe de ser una adaptación de la pieza *Offertorium Benedixisti* (ca.1616) del compositor italiano Stefano Bernardi (Verona, c.1585–c.1636 Salzburgo)¹⁷⁷. Según podemos observar en el catálogo en línea de la University of Pennsylvania, es una composición para coro a ocho voces *a capella* que *Universal Edition* incluyó en una publicación de 1929 junto a otras partituras de carácter religioso del mismo compositor¹⁷⁸. Por el contrario, la procedencia exacta de la música de la

¹⁷⁴ *Ibid.* Traducción propia.

Para más información véase Barry Cooper, “Did Purcell Write a Trumpet Voluntary?”, *The Musical Times* [revista], vol. 119, n.º 1627, septiembre de 1978, pp.791-793, <http://www.jstor.org/stable/959617> [último acceso: 12.03.2015].

¹⁷⁵ “Mouret participó del espíritu innovador de la mejor música escénica francesa, entre Lully y Rameau”, en James R. Anthony, “Mouret, Jean-Joseph”, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19248?q=mouret&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [último acceso: 04.03.2015].

¹⁷⁶ “La primera suite es para trompeta en re, [...] violines, oboes, fagot, contrabajo y timbales [...] la segunda [...], consta de nueve danzas binarias; la instrumentación, claramente indicada, aprovecha el contraste entre vientos y cuerdas”, en James R. Anthony, “Mouret, Jean-Joseph”, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19248?q=mouret&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [último acceso: 04.03.2015].

¹⁷⁷ Elizabeth Roche y Jerome Roche, “Bernardi, Stefano”, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02855> [último acceso: 12.03.2015].

¹⁷⁸ Steffano Bernardi, Karl August Rosenthal (ed.), *Vocal Music. Selections*, Viena, Universal Edition, 1929, pp. 48-50, en Catálogo de la University of Pennsylvania (en línea), http://franklin.library.upenn.edu/record.html?id=FRANKLIN_46794 [último acceso: 13.03.2015].

Suite en La de Albinoni, ha sido imposible confirmarla. Si bien hemos escuchado una versión del *Budapest Brass Quintet*¹⁷⁹ que coincide con el nombre de los cuatro movimientos que el GMRTVE expuso en sus conciertos —*Grave, Allegro, Grave y Allegro final*—, ni el sonido ni el título corresponden con la música de ninguna de las suites originales de Tomaso Albinoni que hemos consultado¹⁸⁰.

Por otro lado, y como apunta el crítico Ruiz Tarazona, *The Cuckoo* (*El cuco* en español) es una pieza en la que se imita el canto del pájaro del mismo nombre. En concreto, la música de esta composición de Giovanni Stefani (c.1580-1630)¹⁸¹ fue adaptada por el trompetista malagueño y miembro-fundador del GMRTVE Juan Sánchez Luque¹⁸². Por su parte, la marcha religiosa de *Alceste*, de C. W. Gluck¹⁸³ corresponde a una adaptación de un arreglo para dos trompetas en do, una trompa en fa y un trombón, que la editorial Gérard Billaudot publicó de este fragmento operístico en 1972¹⁸⁴, mientras que *Bouree* y *Minuetto*, y *Divertimento para quinteto de metales*, son adaptaciones de dos movimientos de la *Música para los reales fuegos artificiales* (1749) de G. F. Haendel, en el caso del primer título, y del *Divertimento núm. 1 en Re Mayor K 136* (1772) para cuarteto de cuerdas de W. A. Mozart, en el segundo¹⁸⁵. Si bien no hemos podido constatar la autoría de las adaptaciones de las obras de Gluck y Mozart, fue Chicano quien realizó la de los dos movimientos escritos por Haendel; así lo han afirmado la mayoría de los componentes del GMRTVE entrevistados, y de este modo se refleja en la información de un concierto en 1993 del conjunto¹⁸⁶.

¹⁷⁹ “Albinoni: Suite in A Major / Bozza: Sonatine / Horowitz: Music Hall Suite by Budapest Brass Quintet”, Rhapsody International Inc. (grabaciones en línea), <http://www.rhapsody.com/artist/budapest-brass-quintet/album/albinoni-suite-in-a-major-bozza-sonatine-horowitz-music-ha> [último acceso: 29.08.2015].

¹⁸⁰ Tomaso Albinoni, C. Davis Harris (ed.), *Sonatas and suites, opus 8, for two violins, violoncello and basso continuo* (vols. 1-2), Aspen (EE.UU.), A-R Editions [M2.R238 vols. 51-52], 1986.

¹⁸¹ A. Ruiz Tarazona [notas a la grabación], en GMRTVE, *Grupo de Metales de...*, *op. cit.*

¹⁸² Ricardo Gasent y Juan Sánchez Luque, conversaciones telefónicas con el investigador, 11 de abril de 2015.

¹⁸³ E. Sánchez Pedrote, “Destacada actuación del Grupo de..., *op. cit.*”

¹⁸⁴ Jean Louis Petit, *Marche Religieuse d’Alceste* de C. W. Gluck [adaptación], París, Billaudot Editeur [G.1421.B], 1972.

¹⁸⁵ A. Ruiz Tarazona, GMRTVE, *Grupo de Metales la R.T.V.E. [LP]...*, *op. cit.*, contraportada.

¹⁸⁶ F. J. March, “Conciertos del sábado. 9 de enero de..., *op. cit.*, p. 4.

Suite galante (ca.1981) es un trabajo de José de la Vega en el que adaptó cuatro sonatas para clave —bajo los títulos de “Entrada”, “Cortejo”, “Idilio” y “Fiesta”— del Padre Antonio Soler¹⁸⁷ (1729-1783)¹⁸⁸.

En referencia a *Three Courtly Masquing Ayres* de John Adson (c.1587-1640)¹⁸⁹, hemos confirmado que se trata de una adaptación de Juan Sánchez Luque¹⁹⁰ de la transcripción para dos trompetas en sib y tres trombones que realizó David Greer de tres danzas —números 19, 20 y 21¹⁹¹— pertenecientes a la colección *Courtly Masquing Ayres* (1621), de dicho compositor británico¹⁹².

Trumpet Tune es una adaptación realizada por el trompetista y fundador del GMRTVE Ricardo Gasent. Así se puede leer en el dossier que Pedro Botías redactó sobre el Grupo Español de Metales¹⁹³. Al igual que *Trumpet Voluntary*, este *Trumpet Tune* apareció en todos los programas de concierto de la formación que estudiamos como una composición de Henry Purcell, en lugar de bajo la autoría correcta de Jeremiah Clarke. A este respecto, debemos tener en cuenta lo que afirmó Robert Shay en 1995:

[La semiópera] *The Island Princess* es [...] la fuente original de la pieza ubicua *Trumpet Tune* de [Jeremiah] Clarke (atribuida a Henry Purcell)¹⁹⁴.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ José Sierra, *Vida y crisis del Padre Antonio Soler (1729-1783): Documentos*, Madrid, Alpuerto, 2004.

¹⁸⁹ “comenzó como músico municipal de Londres [corneta] a finales de 1613 [...] [y también] fue músico real de viento [corneta y flauta de pico] desde 1633 [...]”, en Peter Holman, “Adson, John”, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00224?q=john+adson&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [último acceso: 11.03.2015].

¹⁹⁰ Juan Sánchez Luque, Adaptación de la transcripción de *Three Courtly Masquing Ayres* de John Adson [partitura manuscrita inédita], s. f.

¹⁹¹ David Greer, *Three Cortly Masquing Ayres* (1621) de John Adson, Londres, Schott & Co. Ltd. [S. & Co. 6468], 1963.

¹⁹² “Adson es bien conocido por la colección *Courtly Masking Ayres* (Londres, 1621; editada por P.Walls, Londres, entre 1975-1976), dedicada al Duque de Buckingham [...]. Consiste en 31 danzas [...] [,] tres [de ellas, las números 19, 20 y 21], [...] a cinco voces, son propuestas ‘para cornetas y sacabuches’”, en P. Holman, “Adson..., *op. cit.*”

¹⁹³ Pedro Botías, *Grupo Español de Metales* [dossier inédito], Madrid, s.f., s. p.

¹⁹⁴ Robert Shay, “Jeremiah Clarke, Richard Leveridge, David Purcell, *The Island Princess*”, *Notes* [revista cuatrimestral], marzo 1995, tomo 53, núm. 3, Ann Arbor (Michigan, USA), Music Library Association, pp. 1127-1128. Traducción propia.

Igualmente, destacamos que la música de esta pieza corresponde a una adaptación sobre el preludio del segundo acto de la citada semiópera, escrito originalmente para orquesta de cuerdas¹⁹⁵.

Ricercare de Giovanni Pierluigi da Palestrina (c.1525-1594)¹⁹⁶ es una adaptación que Juan Sánchez Luque¹⁹⁷ efectuó sobre una transcripción para dos trompetas y dos trombones, editada por Alphonse Leduc, del *Ricercare del primo tuono* de este compositor renacentista¹⁹⁸.

Por último, debemos incluir en este subepígrafe *Hymnum heroicum panegyricum ad honorem Ducis Albani*, que, como ya aclaramos en el capítulo anterior, es la adaptación que Cristóbal Halffter realizó en 1959 por encargo de los Duques de Alba sobre música del compositor renacentista Pierre du Heodz, para coro mixto y un grupo de metales.

En definitiva, constatamos que la mayoría de las composiciones adaptadas para que el GMRTVE las interpretara en sus actuaciones entre los años 1972-1981 fueron realizadas principalmente por los tres trompetistas fundadores, así como por uno de sus compañeros en la OSRTVE, el violinista y compositor José de la Vega. Concretamente, según los manuscritos a los que hemos tenido acceso y la información que Ruiz Tarazona nos aporta a través del LP *Grupo de Metales de R.T.V.E.* (1981), a Vega le corresponde la autoría de dos adaptaciones —*Trumpet Voluntary* de Clarke y *Suite galante* del Padre Soler—, mientras que Sánchez Luque realizó tres —*The Cuckoo* de Stefani, *Three Courtly Masquing Ayres* de Adson, y *Ricercare* de Palestrina—. Igualmente, debemos recordar la realizada por Chicano —*Bourèe* y *Minueto* de Haendel— y Gasent —*Trumpet Tune* de Clarke—.

¹⁹⁵ Curtis Price, “Island Princess, The”, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O008990?q=the+island+princess&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [último acceso: 14.04.2015].

¹⁹⁶ Lewis Lockwood, Noel O’Regan y Jessie A. Owens, “Palestrina, Giovanni Pierluigi da”, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20749?q=palestrina&search=quick&pos=4&_start=1#firsthit [último acceso: 18.04.2015].

¹⁹⁷ Juan Sánchez Luque, Adaptación de *Ricercare* [partitura manuscrita inédita], s. f.

¹⁹⁸ Giovanni Pierluigi Palestrina, *Ricercare*, París, Alphonse Leduc, s. f.

4.3.2. Adaptaciones de música para grupo de metales del siglo XX

Las composiciones del siglo XX para formaciones de instrumentos de viento metal fueron una preocupación notable para los componentes del GMRTVE. Desde su primer concierto en 1973, este conjunto programó obras escritas en los años cuarenta y cincuenta para distintas agrupaciones de metales, si bien tuvieron que adaptarlas, dado que no coincidían con la plantilla de tres trompetas, dos trompas, dos trombones y una tuba del octeto.

Ceremonial de R. Arnell —como aparece en los programas de mano— corresponde a la pieza *Ceremonial and Flourish* (1946) del compositor británico Richard Arnell (1917-2009)¹⁹⁹. Es una obra que el compositor, cuando trabajó como asesor musical para la *BBC* en Norteamérica (1943-1946), escribió para la visita de Winston Churchill a la Columbia University en 1946²⁰⁰. Requiere una plantilla con diez metales —tres trompetas, cuatro trompas y tres trombones²⁰¹—.

En referencia a *Scherzo* de R. Scheurer —según apareció anunciada en los conciertos del GMRTVE—, hemos de señalar que una vez consultada la partitura que utilizó esta formación podemos afirmar que se trata de la obra titulada *Scherzo for Brass Choir and Timpani* (1956)²⁰², del compositor estadounidense Rolf Scheurer (1918)²⁰³. Es una pieza para siete metales —dos trompetas, dos trompas, dos trombones, una tuba— y timbales²⁰⁴ que Sánchez Luque adaptó repartiendo la primera voz de trompeta (en sib) en dos partes para sendas trompetas en mib²⁰⁵. Asimismo, y según se indica en la partitura original, el papel de los timbales es opcional y puede ser asumido por la tuba²⁰⁶.

¹⁹⁹ Michael Dawney y Christopher Palmer, “Arnell, Richard”, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01290?q=richard+arnell&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [último acceso: 04.03.2015].

²⁰⁰ “Richard Arnell. Biography”, <http://www.richardarnell.com/biography.html> [último acceso: 09.03.2015].

²⁰¹ A. G. Swift Jr., *Twentyth-Century Brass Ensemble Music...*, *op. cit.*, p. 444.

²⁰² Rolf Scheurer, *Scherzo for Brass Choir and Timpani* [partitura], Pennsylvania (EE.UU.), Bryn Mawr [114-40031-32], 1956.

²⁰³ “Scheurer, Rolf, 1918-”, *Library of Congress* (EE.UU.), <http://id.loc.gov/authorities/names/no00021379.html> [último acceso: 31.08.2015].

²⁰⁴ R. Scheurer, *Scherzo for Brass...*, *op. cit.*, p. 1.

²⁰⁵ Juan Sánchez Luque, Adaptación de *Scherzo*, trompetas 1.^a 1 y 2 en mib [partituras manuscritas inéditas], s. f.

²⁰⁶ R. Scheurer, *Scherzo for Brass...*, *op. cit.*, p. 1.

Por su parte, las *Cinco canciones del Sur* de W. Presser se corresponden con la composición de William Presser *Five Southern Songs*, una obra editada por Henri Elkan Music Publisher en 1967 y escrita para cuatro instrumentos de viento metal —dos trompetas y dos trombones—, en cinco movimientos: *Railroad Song*, *Gonna Keep My Skillet Greasy*, *Lullaby*, *Ragpicker's Song* y *Parchman*²⁰⁷. Sin poder confirmar que *Five Southern Songs* sea una versión de otra pieza anterior del mismo compositor, debemos apuntar que en la tesis doctoral ya mencionada de Swift se recoge una obra titulada *Folk Song Fantasy* (1955), esta vez a cinco voces en vez de cuatro: dos trompetas, trombón, barítono —bombardino de tudel estrecho— y tuba²⁰⁸.

Finalmente, sobre *Kammermusik für Blechbläser* de Itsvan Szélényi, podemos afirmar que fue editada en 1968 por Editio Musica, y que se trata de una composición original para un sexteto formado por dos trompetas, dos trompas y dos trombones, si bien en ninguno de sus seis movimientos participa el grupo de metales al completo. El primero es para las dos trompetas, mientras que en el segundo intervienen las dos trompas junto a una de aquellas. En los movimientos tercero y cuarto se requiere del cuarteto que se forma con las dos trompetas y dos trombones. Sin embargo, en el quinto participan dos trompetas, dos trompas y un trombón. Por su parte, el sexto y último movimiento se escribió para una trompeta, dos trompas y un trombón²⁰⁹.

En conclusión, confirmamos que los miembros del Grupo de Metales de Radiotelevisión Española mostraron desde el principio un gran interés en el repertorio original para distintos conjuntos camerísticos de metal escrito por diferentes compositores del siglo XX. Si bien será en el siguiente epígrafe donde detallaremos cada una de las composiciones que se interpretaron en cada actuación del GMRTVE entre 1972 y 1981, podemos señalar que ya en el primero de sus conciertos interpretaron *Ceremonial* (1946) de Arnell y *Scherzo* (1956) de Scheurer, mientras que *Cinco*

²⁰⁷ William Presser, *Five Southern Songs*, Philadelphia, Henri Elkan Music Publisher [H.E.2070], 1967, portada.

²⁰⁸ A. G. Swift Jr., *Twentieth-Century Brass Ensemble Music...*, *op. cit.*, p. 528.

²⁰⁹ István Szélényi, *Kammermusik für Blechbläser*, Budapest, Editio Musica [Z.5357], 1968.

Con el mismo título está a la venta en el sitio web de la editorial Schott, pero sin especificar el año de composición, ni el de la primera edición. Para más información véase <http://www.schott-music.com/shop/show,36214,cmss,3327.html> [último acceso: 11.03.2015].

canciones... (1967) de Presser y *Kammermusik...* (1968) de Szelényi fueron programadas por primera vez en enero de 1975.

5. Difusión y trayectoria

Aparte de las dos grabaciones que estudiaremos en el epígrafe sexto, y según hemos podido documentar, el Grupo de Metales de Radiotelevisión Española participó principalmente durante los años que van desde 1972 a 1981 en la realización de diecisiete conciertos, dos emisiones radiofónicas y un acto religioso. Por ello, en los próximos tres subepígrafes detallaremos el repertorio empleado, los lugares donde tuvieron lugar dichas actuaciones y la institución o entidad organizadora de cada una de estas actividades.

5.1. Conciertos

La mayor parte de los conciertos del GMRTVE entre 1972 y 1981 tuvieron lugar en el ámbito de los festivales y ciclos auspiciados desde la Comisaría o Dirección General de Música gestionada por Antonio Iglesias; se ha constatado la presencia de este departamento en la organización de quince de las diecisiete actuaciones que hemos podido documentar. Solamente una fue subvencionada desde otro ente gubernamental que bien podría ser la citada unidad administrativa, si bien no lo hemos podido confirmar con exactitud, y otra fue costeada por una entidad de diferente índole.

Justamente, el primer concierto del GMRTVE corresponde a este último tipo de eventos, dado que se llevó a cabo —como han ratificado todos los miembros contactados— gracias a las gestiones realizadas por el ingeniero de sonido, y amigo personal de la mayoría de los miembros-fundadores, Mariano Ruz²¹⁰. La actuación tuvo lugar en el ámbito de la XVIII Fiesta de la Vendimia Montilla-Moriles, en las instalaciones de las Bodegas Gracia S. A.²¹¹. Fue el 27 de agosto de 1973 en Montilla

²¹⁰ R. Gasent *et al.*, conversaciones telefónicas con..., *op. cit.*

²¹¹ Con las instituciones vinícolas de esta localidad mantuvieron siempre una relación muy cordial y

(Córdoba), a las once de la noche, y según se puede leer en el programa de mano, el GMRTVE interpretó ocho piezas. En la primera mitad del concierto sonaron *Trumpet Voluntary* de Clarke, *Symphonies des Fanfarres* de Mouret, *Benedixisti* de Bernardi y *Suite en La* Albinoni, mientras que en la segunda parte se escuchó *Canzon Septimi Toni* de G. Gabrieli, *The Cuckoo* de Stefani, *Ceremonial* de Richard Arnell y *Scherzo* de Rolf Scheurer²¹². Por su parte, el otro concierto que la formación realizó sin el patrocinio de una institución gubernamental fue el que tuvo lugar en el Cine Olympia de Valencia, el nueve de marzo de 1981. Según observamos en el programa de mano correspondiente, fue organizado por la Acción Socio-Cultural de la Caja de Ahorros de Valencia para su XVII Ciclo Cultural, y el repertorio estuvo formado por piezas que el GMRTVE venía empleando con anterioridad en sus conciertos (las de Adson, Clarke, G. Gabrieli —*Canzon Septimi Toni*— y Gluck), así como dos obras nuevas —también adaptaciones— de compositores como Mozart (*Divertimento*) y el Padre Antonio Soler (*Suite galante*)²¹³.

En referencia a los quince conciertos que el Grupo de Metales de Radiotelevisión Española llevó a cabo bajo el paraguas del Ministerio de Educación y Ciencia desde 1973 hasta 1977 (Comisaría de la Música), y del de Cultura a partir de entonces (Dirección General de Música), debemos señalar que se desarrollaron en el marco de los festivales, decenas, semanas y jornadas organizadas y/o subvencionadas desde los organismos mencionados.

El primer concierto de ese tipo fue el que tuvo lugar en la Iglesia del Salvador de Sevilla, el 2 de octubre de 1973. Organizado por la Comisaría General de la Música de la Dirección General de Bellas Artes, se encuadró en la V Decena de Música de Sevilla²¹⁴. La importancia de este evento fue manifiesta, porque supuso la presentación

cercana, hasta el punto de ser nombrados en 1995 miembros de la Orden de Embajadores del Vino de Montilla, por la Cofradía de la Viña y el Vino. Un título que ha sido también otorgado a escritores y académicos de la talla de Antonio Gala, Ian Gibson y Mario Vargas Llosa, entre otros. Para más información véase <http://www.cofradiavinomontilla.com/Cofradia/index.htm>

[último acceso: 03.03.2015]

²¹² B. Gracia, “Concierto por el Grupo de..., *op. cit.*, s. p.

²¹³ A. S. C. Caja de Ahorros de Valencia, “Concierto. Grupo de..., *op. cit.*, s. p.

²¹⁴ Comisaría General de la Música, “V Decena de Música de Sevilla. 27 septiembre – 7 octubre 1973” [programa general], Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, 1973. Para más información véase también el anuncio en prensa “V Decena de Música de Sevilla”, en *ABC* (edición Andalucía), 25 de septiembre de 1973, p. 54,

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1973/09/25/054.html>

[último acceso: 13.03.2015].

del GMRTVE ante gran parte de los críticos del país. Así, al menos, se puede deducir de las palabras que Xavier Montsalvatge escribió sobre esta edición de la Decena sevillana en *La Vanguardia Española*:

en estas «Decenas» y «Semanas» que promueve la Comisaría General de la Música se acostumbra a establecerse [*sic*] entre críticos de varios diarios nacionales y extranjeros que asisten invitados por dicha Comisaría a los conciertos, un amistoso, vivo y libre intercambio de impresiones y de información²¹⁵.

De igual forma, la actuación en la capital andaluza marcó el comienzo de los estrenos de composiciones ex profeso. En la primera parte utilizaron cuatro adaptaciones, tres de las cuales —Purcell, Albinoni y G. Gabrieli (*Canzon Septimi Toni*)— las habían interpretado en el concierto de Montilla; la cuarta pieza adaptada fue *Alceste* (marcha religiosa) de C. W. Glück²¹⁶. Empero, en la segunda parte del concierto llevaron a cabo los estrenos absolutos de tres obras compuestas para la ocasión, y en presencia de los propios compositores²¹⁷. Nos referimos a los siguientes títulos: *Irradiaciones* de Arteaga, *Zubi berrian* de Sanmartín y *Divertimento* de Bonet²¹⁸. Del mismo modo, pero esta vez a modo de bis, y dirigidos por el propio compositor, estrenaron la canción de cuna *Lúa, lúa*, también de Sanmartín²¹⁹.

En cuanto al Ciclo de Intérpretes Españoles en España, también organizado desde la Comisaría de la Música por Iglesias, el Grupo de Metales de Radiotelevisión Española participó en distintas ediciones. Como observamos en el anuncio que hizo la Dirección General de Bellas Artes en el diario *ABC*, esta formación actuaba en la IV edición del mencionado ciclo en Campo de Criptana (Ciudad Real), en diciembre de

²¹⁵ Xavier Montsalvatge, “Diez días de música en Sevilla”, *La Vanguardia Española*, 14 de octubre de 1973, p. 59,

<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1973/10/14/pagina-59/34302047/pdf.html?search=diez%20d%C3%ADas%20de%20m%C3%BAscica%20en%20sevilla> [último acceso: 20.03.2015].

²¹⁶ E. Sánchez Pedrote, “Destacada actuación del Grupo de..., *op. cit.*

²¹⁷ Antonio Fernández-Cid, “V Decena de Música en Sevilla: el grupo Música Polyfónica de Bruselas, en la Iglesia de Santa Paula”, *ABC*, 5 de octubre de 1973, p. 82,

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1973/10/05/082.html> [último acceso: 22.03.2015].

²¹⁸ X. Montsalvatge, “Diez días de música en..., *op. cit.*

²¹⁹ E. Sánchez Pedrote, “Destacada actuación del Grupo de..., *op. cit.*

1973²²⁰. Esta vez, según consta en el programa de mano del concierto, interpretaron un repertorio casi idéntico al de la Decena de Sevilla; emplearon, de hecho, las mismas obras, salvo *Trumpet Voluntary* de Clarke y cambiaron la *Canzon Septimi Toni* de G. Gabrieli por el *Scherzo* de Scheurer²²¹. Sin embargo, durante la V edición del mismo ciclo, el GMRTVE realizó una gira en enero de 1975 por varias ciudades gallegas, actuando en las localidades lucenses de Mondoñedo (20 de enero)²²², Monforte de Lemos (22 de enero)²²³ y Villalba (3 de febrero)²²⁴, así como en la capital de la provincia (21 de enero)²²⁵, además de en Orense (4 de febrero)²²⁶. Si bien en la primera parte de estos conciertos recurrieron a piezas que ya habían empleado con antelación, en la segunda incluyeron tres composiciones que interpretaban por primera vez, siendo tres de ellas originales para instrumentos de viento metal. Como se observa en los diferentes programas de mano, fueron: *Divertimento para Carlos* (ca.1975) del trompetista y miembro-fundador Chicano, *Five Southern Songs* de Presser y *Kammermusik für Blechbläser* de Szelényi. En 1977, en la séptima edición del Ciclo de Intérpretes Españoles en España, el GMRTVE actuó en el Teatro Romea de Murcia. Según podemos leer en el programa de mano en cuestión²²⁷, el concierto se desarrolló el día 2 de marzo, y en él se incluyeron seis obras ya interpretadas con anterioridad —Adson, Presser, G. Gabrieli (*Canzon Septimi Toni*), Peris, Chicano, Sanmartín (*Lúa, lúa*) y Clarke— y otras dos que no habían sido utilizadas por el octeto en pasadas actuaciones —*Agur jaunak* (1976) de Sanmartín y *Trumpet Tune* de Clarke²²⁸—.

²²⁰ Dirección General de Bellas Artes, “Actividades musicales en diciembre de 1973” [anuncio], *ABC*, 8 de diciembre de 1973, p. 128, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1973/12/08/128.html> [último acceso: 27.07.2016].

²²¹ Comisaría Nacional de la Música, “VII Concierto. Grupo de Metales de la Radio Televisión Española” [programa de mano], Campo de Criptana (Ciudad Real), Ateneo Musical, Sala de Exposiciones y Conciertos del Excmo. Ayuntamiento, 19 de diciembre de 1973, s. p.

²²² Orfeón de la Sociedad de Obreros de Mondoñedo, “Concierto del Grupo de Metales de RTV ESPAÑOLA” [programa de mano], Mondoñedo (Lugo), 20 de enero de 1975.

²²³ Sociedad Filarmónica de Monforte de Lemos, “Concierto del Grupo de Metales de RTV ESPAÑOLA” [programa de mano], Monforte de Lemos (Lugo), Aula Magna de la Escuela de Maestría Industrial, 22 de enero de 1975.

²²⁴ Instituto Nacional Mixto de Villalba, “Concierto del Grupo de Metales de RTV ESPAÑOLA” [programa de mano], Villalba (Lugo), Salón de Actos del Instituto, 3 de febrero de 1975.

²²⁵ S. F. de Lugo “Concierto del Grupo de..., *op. cit.*”

²²⁶ “Se anuncia para hoy un gran concierto en el Liceo” [recorte de prensa sin identificar], 4 de febrero de 1975.

²²⁷ A. Pro-Música de Murcia, “Grupo de Metales de..., *op. cit.*”

²²⁸ *Ibid.*

Otra clase de eventos en los que el conjunto participó auspiciado por el Ministerio de Educación y Ciencia fueron los tres conciertos para instituciones universitarias que describiremos a continuación, todos celebrados en 1975. La Asociación de Amigos de la Música de la Universidad de Madrid (ADAMUM) organizó, con el apoyo económico del citado ministerio a través de la Comisaría Nacional de la Música, el concierto que supuso la presentación de la formación que estudiamos en la capital española; fue el 25 de febrero, en el Teatro Real²²⁹. Por su parte, el Aula de Música de la Universidad de Córdoba, “en colaboración con el Conservatorio Superior de Música y Declamación [de la misma ciudad]”,²³⁰ coordinó el concierto que el conjunto realizó el 10 de marzo²³¹. En el repertorio de estas dos últimas intervenciones —Madrid y Córdoba—, se incluyeron partituras ya interpretadas en otras ocasiones, como las de Gluck, Széleányi, Albinoni y G. Gabrieli (*Canzon Septimi Toni*), en la primera parte; y Arteaga, Presser, Sanmartín (*Zubi berrian*), Adson y Clarke, en la segunda. Empero, en el concierto del 17 de marzo, organizado por el Servicio de Extensión Universitaria de la Universidad de Sevilla para inaugurar el Auditorio de la Facultad de Medicina, cambiaron una de las piezas respecto al programa anterior. No tocaron *Irradiaciones* de Arteaga, y en su lugar realizaron el estreno absoluto de la *Pequeña suite para grupo de metales*, una composición escrita por el “comandante jefe de la Sección de Música del Ministerio del Ejército” Manuel Berná²³².

Para el XXIV Festival Internacional de Música y Danza de Granada, la Comisaría Nacional contrató al octeto con el propósito de que se encargara del estreno de la pieza que había comisionado al compositor José Peris con motivo de aquel evento. Nos referimos a la obra *Diaphonias*²³³, cuya primera audición se produjo en la segunda parte del concierto a cargo del GMRTVE²³⁴ en el Patio de los Arrayanes, el 26 de junio de 1975²³⁵. Junto a esta pieza se interpretaron las de Arteaga y Bonet, y las de Clarke, Adson, Albinoni y G. Gabrieli (*Canzon Septimi Toni*) ocuparon la primera parte²³⁶.

²²⁹ ADAMUM, “Concierto. Grupo de..., *op. cit.*”

²³⁰ Aula de Música UCO, “Concierto. Grupo de..., *op. cit.*”

²³¹ *Ibid.*

²³² E. Sánchez Pedrote, “Concierto por el Grupo de..., *op. cit.*”

²³³ José Luis Castillo y Rafael del Pino, *El Festival Internacional de Música y Danza de Granada: 1952-2001* (vol. 1), Granada, Editorial Comares, 2001, p. 406.

²³⁴ José A. Lacárcel, “La Música barroca y contemporánea, en el recital del Grupo de..., *op. cit.*”, p. 16.

²³⁵ Enrique Sánchez Pedrote, “Apoteósica presentación de la Orquesta Filarmónica Checa y el Coro de la Filarmónica de Praga”, *ABC* (edición Andalucía), 3 de julio de 1975, p. 52,

Respecto a las tres actuaciones del grupo auspiciadas cuando el Departamento gestionado por Antonio Iglesias formaba parte del organigrama del Ministerio de Cultura como Dirección General de Música, destacamos que se realizaron en el marco de un ciclo de la Asociación Musical Maestro Prada de Cuenca, el VII Festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea en Madrid y el Encuentro Nacional de Polifonía Juvenil en Cuenca.

En el primer caso, la actuación para la Asociación conquense se llevó a cabo el 13 de febrero de 1979, con obras como las de Stefani y Haendel, entre otros compositores²³⁷. En el anuncio de *ABC* a que hemos tenido acceso no se confirmaba el patrocinio del concierto del octeto; sin embargo, sí lo hacía respecto a las actuaciones de los otros tres grupos de cámara, siendo pagadas por entidades que dependían del Ministerio de Cultura como el Museo de Arte Abstracto de Cuenca y la Dirección General de Música²³⁸.

En el segundo caso, el GMRTVE participó en un concierto que tuvo lugar en el Centro Cultural de la Villa, el 15 de octubre de 1980, para el VII Festival Hispano Mexicano²³⁹. Según escribió Enrique Franco en *El País*, esta edición del evento contó con varios patrocinadores entre los que se encontraban dos —Ministerio de Cultura y RTVE— que podrían haber colaborado en la participación del conjunto que estudiamos²⁴⁰. Aquí, el GMRTVE participó junto a la pianista mexicana Velia Nieto²⁴¹ (1943-2008), si bien no fue para interpretar ninguna obra conjuntamente. Por un lado, se expusieron composiciones para piano solo de los españoles Joaquín Homs (*Sonata*),

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1975/07/03/052.html>

[último acceso: 26.03.2015].

²³⁶ J. A. Lacárcel, “La Música barroca y contemporánea, en el recital del Grupo de...”, *op. cit.*, p. 16.

²³⁷ Pedro Cerrillo, “Cuatro importantes conciertos en Cuenca”, *ABC*, 13 de febrero de 1979, p. 65,

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1979/02/13/077.html>

[último acceso: 27.03.2015].

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ “VII Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea”, *ABC*, 15 de octubre de 1980, p. 59,

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1980/10/15/075.html>

[último acceso: 27.03.2015].

²⁴⁰ Enrique Franco, “Próximo festival hispano-mexicano de música contemporánea en Madrid”, *El País*, 10 de octubre de 1980,

http://elpais.com/diario/1980/10/10/cultura/339980415_850215.html [último acceso: 27.02.2015].

Era la primera vez que este festival, organizado por los compositores Alicia Urreta y Carlos Cruz de Castro, se celebrara en Madrid; las seis ediciones anteriores se habían desarrollado en México. Para más información véase la noticia citada.

²⁴¹ Enrique Franco, “La humanidad de un ballet de cámara”, *El País*, 23 de octubre de 1980,

http://elpais.com/diario/1980/10/23/cultura/341103603_850215.html [último acceso: 27.02.2015].

Josep Soler (*Tres piezas*) y Mompou (*Charmes*), así como de los mexicanos José Pablo Moncayo (*Muros verdes*) y Federico Ibarra (*Sonata*); por otro lado, el conjunto de metales hizo por dos veces —tanto en la primera parte como en la segunda— *Canto naciente*, del también mexicano Julio Estrada²⁴².

Sobre el Encuentro Nacional de Polifonía Juvenil, debemos apuntar que fue organizado en Cuenca por el Instituto de la Juventud del Ministerio de Cultura. El GMRTVE actuó el 26 de abril de 1981 en el concierto de clausura, junto a todos los coros participantes, para interpretar el *Himnum heroicum panegyricum* de Cristóbal Halffter²⁴³.

Finalmente, debemos señalar que la última de las actuaciones del GMRTVE en el marco cronológico establecido para la presente tesis se debió a un concierto en las I Jornadas de Música de León. Si bien documentamos que se desarrollaron entre los días 18 y 24 de junio de 1981 y que fueron organizadas por una comisión provincial presidida por el gobernador civil de la época²⁴⁴, no hemos podido constatar la fecha exacta ni el repertorio con el que el conjunto se presentó, así como la relación de este evento con la unidad administrativa gestionada por Antonio Iglesias.

En definitiva, hemos de destacar el apoyo constante recibido por el Grupo de Metales de Radiotelevisión Española de diferentes organismos gubernamentales en el tiempo transcurrido entre los años 1972 y 1981, destacando sobremanera en la trayectoria de la formación la importancia del papel jugado por Antonio Iglesias desde el Ministerio de Educación y Ciencia o desde el de Cultura.

²⁴² “VII Festival Hispano Mexicano...”, *op. cit.*, p. 7.

²⁴³ “Encuentro Nacional de Polifonía Juvenil”, *ABC*, 19 de abril de 1981, p. 43, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1981/04/19/051.html> [último acceso: 26.03.2015].

Según se puede leer en esta noticia, en el encuentro participaron los coros universitarios Gaudeamus y Virgen de Loreto de Madrid, de la Universidad Pontificia de Salamanca, Manuel de Falla de la Universidad de Granada, Coral Ciudad de Granada, Coral Universitaria de La Laguna, y Coral San Ignacio de San Sebastián.

²⁴⁴ “I Jornadas de Música de León”, *El País*, 19 de junio de 1981, http://elpais.com/diario/1981/06/19/cultura/361749603_850215.html [último acceso: 29.07.2016].

5.2. Emisiones radiofónicas

Dos de las actuaciones del GMRTVE tuvieron como principal objetivo su emisión en directo a través de sendos programas de Radio Nacional de España. Y según las invitaciones que se repartieron para la entrada del público, constatamos que el primero de estos trabajos realizados por el octeto que nos ocupa correspondió a su intervención en el programa *Lunes de Radio Nacional*. Consistió en la interpretación desde la Sala Fénix de Madrid, el 21 de enero de 1974, de un repertorio que estuvo formado por seis piezas que ya habían hecho sonar con anterioridad en otros eventos; nos referimos a las obras de los siguientes compositores: Clarke, Albinoni y G. Gabrieli (*Canzon Septimi Toni*), en la primera parte, y, en la segunda, Arteaga, Bonet y Sanmartín (*Zubi berrian*)²⁴⁵.

El 17 de marzo de 1976 RNE volvió a contar con el conjunto que centra nuestra investigación. Esta vez, como se lee en la imagen que incluimos en la siguiente página, fue para el programa similar al anterior desde Barcelona *Dimecres de Ràdio Nacional*. Se trató de la emisión en directo de la actuación del octeto desde el Palau de la Música Catalana, donde se interpretaron siete partituras que —al igual que en la anterior— los miembros del conjunto ya habían empleado en anteriores ocasiones; en la primera parte fueron las de Clarke, Glück, Scheurer y G. Gabrieli (*Canzon Septimi Toni*), mientras que en la segunda se escucharon las de Chicano, Sanmartín (*Lúa, lúa*) y Berná²⁴⁶.

Es decir, el GMRTVE fue requerido dos veces por Radio Nacional de España para la emisión en directo de sendos conciertos. Estos tuvieron una estructura muy parecida, dado que en la primera parte se colocaron las obras del Renacimiento y Barroco, y se dejaron para la segunda las compuestas *ad hoc* en años anteriores, si bien se diferenciaron en el número de aquellas; seis para el programa de 1974, y siete en el de 1976. Incluso, llegaron a repetir dos —*Trumpet Voluntary* de Clarke y *Canzon Septimi Toni* de G. Gabrieli—.

Con estas emisiones el GMRTVE se convirtió en el primer conjunto español de estas características en ser retransmitido en directo por un canal radiofónico.

²⁴⁵ “Música para metales” [invitación al concierto del GMRTVE con motivo de la emisión..., *op. cit.*

²⁴⁶ “Música per a metall” [invitación al concierto del GMRTVE con motivo de la emisión..., *op. cit.*

Dimecres de Ràdio Nacional

MUSICA PER A METALL

GRUP DE METALL DE LA RTVE

P R O G R A M A

Trumpet tune	H. Purcell (1659-1695)
Marche religieuse d'Alceste	C. W. Gluk (1714-1787)
Scherzo	R. Scheurer
Canzon septimi toni (Simfonia per a dos cors)	G. Gabrielli (1557-1612)
The Cuckoo	J. Stephani (1619)
Three courtly masquing ayres	J. Adson (1612)
<i>Moderato</i>	
<i>Allegro</i>	
<i>Allegretto</i>	
Divertiment per a Carles	J. Chicharro (1922)
Lua-Lua	J. M. Sanmartín (1931)
Petita suite per a instruments de metall	M. Berna (1916)
<i>Allegretto scherzando</i>	
<i>Andante tranquillo</i>	
<i>Allegro non troppo</i>	

PALAU DE LA MÚSICA CATALANA

Barcelona — 17 març 1976 — A les 20 h.

Transmissió directa pel II Programa (FM)

Col.labora: Forum Musical

INVITACIÓ PERSONAL

Imagen 2: Invitación al concierto del GMRTVE con motivo de la emisión en directo del programa *Dimecres de Ràdio Nacional*.

5.3. Otras actuaciones

Aparte de los diecisiete conciertos y las dos emisiones radiofónicas incluidas en los subepígrafes anteriores, verificamos que el Grupo de Metales de Radiotelevisión Española intervino en una celebración de carácter religioso organizada desde la Comisaría Nacional de la Música de la Dirección General de Bellas Artes. El acto se desarrolló el 22 de noviembre de 1976 y se denominó Misa de Santa Cecilia “En memoria Manuel de Falla”. Si bien no hemos podido confirmar el repertorio interpretado ni la estructura de la actuación, el anuncio en prensa que se hizo puntualizaba que sería junto al Coro Nacional de España, en la Iglesia de San Jerónimo el Real de Madrid²⁴⁷.

Por tanto, una vez más constatamos el apoyo prestado al GMRTVE desde el departamento en el que desempeñaba su labor de gestor Antonio Iglesias; además, en ocasión tan señalada como la celebración del centenario del nacimiento de Falla.

6. Discografía

En este epígrafe se recoge el trabajo discográfico *Grupo de Metales de R.T.V.E.*, siendo el primero de esta formación, y el único en el que se presentó con el nombre de Grupo de Metales de Radiotelevisión Española²⁴⁸, dado que en su segundo y último LP, fechado en 1987, el conjunto ya se anunciaba con la denominación de Grupo Español de Metales²⁴⁹ que, como ya apuntamos en el epígrafe segundo del presente capítulo, es la marca con la que se clausuró su actividad en 2004. No obstante, en las dos grabaciones participaron los mismos componentes: Chicano, Gasent y Rioja (trompetas), Morató y Troya (trompas), Botías y Muñoz (trombones), Benavent (tuba). A continuación,

²⁴⁷ “Misa de Santa Cecilia. En memoria Manuel de Falla”, *ABC*, 21 de noviembre de 1976, p. 36, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1976/11/21/052.html> [último acceso: 26.03.2015].

²⁴⁸ GMRTVE, *Grupo de Metales de...* [LP], *op. cit.*

²⁴⁹ Grupo Español de Metales, *Grupo Español de Metales* [LP], Madrid, Mundimúsica [D.L. M.7819-87], 1987.

incluimos una imagen del elepé de 1987 en la que se pueden ver a estos ocho intérpretes.



Imagen 3: *Grupo Español de Metales* [LP] (1987); de izquierda a derecha: Troya, Botías, Gasent, Benavent, Morató, Muñoz, Rioja y Chicano.

Al igual que ocurrió con el primer concierto del Grupo en 1973, el elepé *Grupo de Metales de R.T.V.E.* vio la luz gracias al ingeniero Mariano Ruz²⁵⁰. Además de realizar todo el trabajo técnico de la grabación junto a Juan Galindo²⁵¹, y de correr con los gastos del proyecto, fue Ruz quien planteó la idea a los miembros del octeto de metales, tras fundar los Estudios Sonisur en Montilla a finales de 1980. La grabación se realizó en 1981 y se tuvo que publicar bajo la cobertura del sello discográfico madrileño Damitor por estar en trámites legales el que se había solicitado desde los estudios señalados²⁵². El repertorio elegido, que ya había sido interpretado por el GMRTVE con la salvedad de dos piezas —*Canzon Primi Toni à 8* de G. Gabrieli y un *Ricercare* de Palestrina—, fue el siguiente: en la cara A se incluyó la música de Clarke (*Trumpet*

²⁵⁰ P. Botías *et al.*, conversaciones telefónicas con..., *op. cit.*

²⁵¹ GMRTVE, *Grupo de Metales de...* [LP], *op. cit.*

²⁵² M. Ruz, conversación en Granada con..., *op. cit.*

Voluntary), Adson (*Tres arias de la corte*) y el Padre Soler (*Suite galante*), mientras que en la B se agruparon las de G. Gabrieli (*Canzon Septimi Toni à 8 y Canzon Primi Toni à 8*), Mozart (*Divertimento*), Haendel (*Bourrée y Minuetto*), Stefani (*El cuco*) y Palestrina (*Ricercare*).

Asimismo, en este apartado hemos querido recoger la grabación que el GMRTVE hizo por encargo de RNE y que ha sido incluida en tres discos compactos del Laboratorio de Interpretación Musical (LIM)²⁵³; nos referimos a los siguientes CD: *En el recuerdo* (1994)²⁵⁴, *Jesús Villa-Rojo. Música da Camera* (2006)²⁵⁵ y *Músicos de Brihuega. Sebastián Durón. Jesús Villa Rojo* (2009)²⁵⁶. Según se lee en la ficha documental que desde RNE se nos facilitó, la grabación de la que hablamos fue un trabajo realizado el 25 de junio de 1979, en el estudio Música 1 de la Casa de la Radio del ente público (Prado del Rey, Pozuelo de Alarcón, Madrid), y la obra registrada fue *Églogas* de Jesús Villa Rojo²⁵⁷, una composición comisionada por RNE para conmemorar el 450.º aniversario de la muerte del músico y poeta Juan del Enzina (1469-1529)²⁵⁸. Para ello, y por las necesidades de plantilla que planteaba la partitura al ser una pieza para nueve metales —tres trompetas, tres trompas y tres trombones—, los miembros del GMRTVE acordaron de forma momentánea dejar fuera al tubista Benavent, así como contar con la colaboración puntual de dos excomponentes²⁵⁹, por lo que el conjunto de intérpretes incluyó a Chicano, Gasent y Rioja (trompetas), Morató, Seguer —quien había salido en 1975— y Troya (trompas), y Botías, Martínez Aguilar —quien había realizado solamente los primeros ensayos en 1972— y Muñoz (trombones)²⁶⁰.

²⁵³ J. Villa Rojo, conversación en Úbeda con..., *op. cit.*

²⁵⁴ “CD’s monográficos”,

<http://www.villa-rojo.com/index.php/es/discograf%C3%ADa/cd-s-monograficos.html> [último acceso: 24.01.2015].

²⁵⁵ LIM y J. Villa Rojo (dir.), *Jesús Villa-Rojo. Música da...*, *op. cit.*

²⁵⁶ “Cd’s compartidos”,

<http://www.villa-rojo.com/index.php/es/discograf%C3%ADa/cd-s-compartidos.html> [último acceso: 24.01.2015].

²⁵⁷ “*Églogas* (1979)” [ficha documental], Madrid, Radio Nacional de España, Servicio de Documentación, ref. C0103975.

²⁵⁸ Jesús Villa Rojo, *Églogas* [partitura], Madrid, EMEC, 1984.

²⁵⁹ P. Botías *et al.*, conversaciones telefónicas con..., *op. cit.*

²⁶⁰ LIM y J. Villa Rojo (dir.), *Jesús Villa-Rojo. Música da...*, *op. cit.*, p. 2.

En conclusión, el Grupo de Metales de Radiotelevisión Española llevó a cabo dos proyectos en los que grabó un determinado repertorio que fue incluido en diversos trabajos discográficos. Por un lado, la actividad desarrollada en Montilla dio lugar en 1981 a la primera grabación en forma de LP con música de concierto para grupo de metales que se realizaba en España; por otro, la colaboración con RNE en 1979 se plasmó quince años más tarde en un CD del Laboratorio de Interpretación Musical y Jesús Villa Rojo, así como en otros dos discos compactos de estos últimos intérpretes en 2006 y 2009.

7. Recepción

Sobre la aceptación del Grupo de Metales de Radiotelevisión Española por parte de los asistentes a sus conciertos no hemos encontrado mucha información. La única fuente hemerográfica que se refiere a este aspecto, y que hayamos podido consultar, dedica comentarios generosos a cargo de Leopoldo Hontañón tras la presentación del GMRTVE en Madrid en 1975:

atrajo al Teatro Real un número muy considerable de aficionados de verdad, que a la hora de los vítores respondieron como tales²⁶¹.

En referencia a la crítica, son mayoría los periodistas que describieron positivamente las actuaciones de la formación. La más antigua a la que hemos tenido acceso fue la redactada por Sánchez Pedrote en *ABC* tras el concierto que el GMRTVE realizó para la Decena de Música de Sevilla, en octubre de 1973. En ella se elogia con las siguientes palabras la calidad del sonido, las emisiones y las diferentes dinámicas que los intérpretes consiguieron en la capital andaluza:

²⁶¹ Leopoldo Hontañón, “Presentación en Madrid del Grupo de Metales de RTV. E.”, *ABC*, 28 de febrero de 1975, p. 77, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1975/02/28/077.html> [último acceso: 25.03.2015.]

se puede apreciar una estupenda calidad de sonido, seguridad en los registros y consiguen bellas matizaciones en un programa que no tiene nada de fácil, puesto que en él se presentaron, al lado de obras clásicas de indudable compromiso, nuevas composiciones, erizadas de problemas de interpretación, salvados con gran soltura y maestría por los jóvenes artistas²⁶².

Además de hacer referencia a la buena afinación y al buen conocimiento de los diferentes estilos del repertorio programado, Hontañón se expresó en la ya citada crítica del concierto en el Teatro Real en términos muy similares a los expuestos en líneas anteriores:

claridad general de sonido, brillante, homogéneo dentro de la diversidad de timbres; la seguridad de la línea emisora; la capacidad de gradación dinámica [...] y un muy buen concepto interpretativo. Es mucho, muchísimo [...] Afinación perfecta, exactitud individual de ataque²⁶³.

Unas semanas más tarde, en marzo de 1975, el mismo Pedrote reiteró el alto nivel del GMRTVE de la siguiente manera:

Los elogios que en otra ocasión hemos dedicado a esta meritoria agrupación pueden ser repetidos e incluso ampliables²⁶⁴.

Con motivo de la actuación en el Festival de Granada en junio de 1975, José Antonio Lacárcel no solamente premió en su crítica del diario *Patria* el buen resultado que dio el atrevimiento de los músicos en la interpretación de tan contrastante repertorio, sino que agradeció con las siguientes palabras el haber programado en tal evento a la formación que nos ocupa:

²⁶² E. Sánchez Pedrote, “Destacada actuación del Grupo de..., *op. cit.*”

²⁶³ L. Hontañón, “Presentación en Madrid del Grupo de..., *op. cit.*”

²⁶⁴ E. Sánchez Pedrote, “Concierto por el Grupo de..., *op. cit.*”

tenemos que aplaudir la valentía del Grupo de Metales de la RTV Española que ha acometido la difícil tarea de ofrecer un concierto con música de los barrocos y con música contemporánea. [...] Por eso es más meritorio todavía el trabajo realizado por este elenco de metales, cuya inclusión en el Festival nos ha parecido sumamente adecuada y digna de todo aplauso²⁶⁵.

Por su parte, Ruiz Molinero se fijó en el control sobre los instrumentos que los intérpretes demostraron en el mismo concierto, y lo expresó con los siguientes términos en *Ideal* el día 27 de junio de 1975:

Lo incuestionable [...] es la calidad de estos profesores. Su dominio instrumental, la técnica y precisión que han puesto en juego para lograr montar una serie de obras de distinto talante²⁶⁶.

Finalmente, la última referencia en prensa acerca del primer LP del GMRTVE, dentro del período cronológico que nos ocupa, apareció en enero de 1982. Fue escrita por Fernández-Cid, y de entre sus líneas subrayamos las referidas a la dificultad de la música incluida y al buen nivel con el que el grupo las hacía sonar:

Con un repertorio ecléctico y exigente, el Grupo [...] nos ofrece [...] un muestrario de realizaciones plausibles. [...] Los de la RTVE del sector metal dejan alto su pabellón [...]. aplauso a quienes se han enfrentado al trabajo serio de servirlos con absoluta dignidad²⁶⁷.

Por tanto, podemos afirmar que la recepción por parte de la crítica, y según los críticos también por parte del público, fue muy positiva respecto a la actividad del

²⁶⁵ J. A. Lacárcel, “La Música barroca y contemporánea, en el recital del Grupo de..., *op. cit.*, p. 16.

²⁶⁶ J. J. Ruiz Molinero, “El Grupo de..., *op. cit.*

²⁶⁷ Antonio Fernández-Cid, “Grupo de Metales”, *ABC*, 10 de enero de 1982, p. 58, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1982/01/10/074.html> [último acceso: 21.04.2015].

GMRTVE entre 1972 y 1981. No hemos encontrado ningún texto en el que se desmerezca el nivel técnico ni musical de los miembros del conjunto.

8. Conclusiones

Cuando hablamos del Grupo de Metales de Radiotelevisión Española debemos considerar que lo hacemos de la primera formación que se constituyó en España para interpretar en concierto el repertorio dedicado a diferentes agrupaciones de instrumentos de la familia del viento metal. Por tanto, durante el período encuadrado entre 1972 y 1981, el GMRTVE fue pionero en la difusión en nuestro país de la música de concierto para metales mediante un tipo de formación que no había sido utilizada ni siquiera a nivel internacional: un octeto formado por tres trompetas, dos trompas, dos trombones y una tuba. Y siempre con unas referencias impecables por parte de la crítica.

La mayoría de las actuaciones en las que participó el GMRTVE fueron organizadas desde la Comisaría o Dirección General de Música gestionada por Antonio Iglesias, una de las personalidades más influyentes en lo que se refiere a la organización de festivales de música y ciclos de conciertos durante el tardofranquismo y la transición. Como hemos visto, desde este Departamento del Ministerio de Educación y Ciencia hasta 1977, y del de Cultura después, se contó con el GMRTVE para que realizara conciertos por toda la geografía española, incluso para encargarse de la parte musical en actos religiosos. Es decir, se contrató al conjunto objeto de estudio para su participación en eventos como una Misa de Santa Cecilia en honor a Manuel de Falla, la Decena de Música en Sevilla, el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, el Festival Hispano-Mexicano en Madrid, las Jornadas de Música de León, varias ediciones del Ciclo de Intérpretes Españoles en España que le llevó a realizar actuaciones por Castilla La Mancha, Galicia y Murcia, así como en instituciones universitarias de Córdoba, Madrid y Sevilla. Incluso, desde la misma unidad administrativa se encargaron dos composiciones para ser estrenadas por el GMRTVE; son *Divertimento* (1973), de Narcís Bonet, y *Diaphonias* (1975), de José Peris, y las estudiaremos con mayor detalle en el siguiente capítulo.

Asimismo, desde otra entidad gubernamental como RNE también se le brindó un apoyo importantísimo al grupo objeto de estudio. Aparte de la realización de actuaciones para su emisión en directo en el marco de programas como *Lunes de Radio Nacional* en Madrid o *Dimecres de Ràdio Nacional* en Barcelona, esta institución encargó una obra a Jesús Villa Rojo para que fuese estrenada por el GMRTVE; se trata de *Églogas* (1979).

Tampoco olvidamos la contribución del ingeniero de sonido Mariano Ruz, amigo personal desde entonces de la mayoría de los componentes del octeto que aquí estudiamos y responsable de las gestiones necesarias para que aquel pudiera realizar las primeras veces de un concierto (1973) y una grabación discográfica (1981). Esta última dio como resultado el primer LP con música de concierto para grupo de metales realizado en España.

Del mismo modo, la fundación en 1972 del GMRTVE como un conjunto con carácter permanente fue un hecho muy destacable por propiciar que las piezas que le dedicaron compositores españoles como Ángel Arteaga, Manuel Berná, Narcís Bonet, Carlos Cruz de Castro, José Chicano, José Peris y José M.^a Sanmartín fueran escritas para una combinación instrumental muy poco utilizada por compositores e intérpretes de otros países. Es decir, no solamente los músicos de este octeto fueron pioneros a la hora de difundir y grabar en nuestro país un determinado tipo de música, sino que provocaron lo que consideramos el inicio del repertorio de cámara para grupo de metales en España.

Otra de las consecuencias de la constitución del GMRTVE fue la creación a posteriori en diferentes ciudades de la geografía española de diversas formaciones con características muy similares entre las que hemos contado al Grupo de Metales “Ciudad de Sevilla” en 1977, y al Grupo de Metales “Santa Cecilia” y Conjunto Nacional de Metales en 1980, por lo que su impacto en las prácticas musicales desde los años 70 fue considerable.

Respecto al repertorio que interpretó el GMRTVE durante la década que contemplamos en nuestro estudio, podemos afirmar que empleó veintinueve composiciones que van desde las escritas en el siglo XVI hasta la música de vanguardia de los años setenta del siglo XX, de las que diez fueron partituras encargadas o dedicadas al octeto, dos corresponden a obras instrumentales escritas a ocho voces, y

diecisiete se adaptaron desde piezas pensadas originalmente para otros instrumentos o plantillas.

Finalmente, desearíamos concluir este capítulo recordando a los catorce intérpretes que formaron parte del GMRTVE entre 1972 y 1981. Por orden cronológico, ellos fueron: José Chicano, Ricardo Gasent, Juan Sánchez Luque y Enrique Rioja (trompetas); Luis Morató, Salvador Seguer y Jesús Troya (trompas); Benjamín Esparza, Humberto Martínez, Francisco Muñoz, Benito del Castillo y Pedro Botías (trombones); José Luis López Caballero y Ramón Benavent (tubas).

Capítulo III

**El auge de la música de concierto para
grupo de metales en España:
estudio y análisis de la creación musical dedicada al
Grupo de Metales de RTVE (1972-1981)**

Capítulo III. El auge de la música de concierto para grupo de metales en España: estudio y análisis de la creación musical dedicada al Grupo de Metales de Radiotelevisión Española (1972-1981)

1. Introducción

Como apuntamos en el primer capítulo, la música de concierto para grupo de metales escrita en España con anterioridad a 1972 se limitó a las diez composiciones que autores como Manuel de Falla, Xavier Montsalvatge, Luis de Pablo y Cristóbal y Rodolfo Halffter, entre otros, aportaron durante el período comprendido entre los años 1934 y 1968. Sin embargo, en el capítulo segundo hemos podido observar que a partir de ese mismo 1972, la constitución del GMRTVE determinó un considerable aumento del repertorio para formaciones de seis o más instrumentos heterogéneos de viento metal en nuestro país. Concretamente, se escribieron diecisiete partituras durante la década que va desde 1972 a 1981, y diez de ellas fueron dedicadas por distintas razones al GMRTVE. Por ello, y con el fin de cumplir con los objetivos propuestos de estudio y análisis de la música de concierto para conjuntos de metales en nuestro país a lo largo del marco cronológico establecido, dividiremos en dos capítulos (III y IV) la investigación que desarrollaremos en torno a estos casi veinte títulos. En este tercer capítulo nos ocuparemos de la decena de piezas escritas ex profeso para el GMRTVE, mientras que el próximo se dedicará a las siete partituras que carecen de vínculos específicos con la formación objeto de estudio.

Asimismo, en ambos capítulos, y para cada una de las obras, incluiremos dos subepígrafes titulados como “contexto biográfico, génesis y proceso creativo” y “descripción analítica”. En el primero abordaremos los aspectos más importantes de la trayectoria del autor hasta la fecha en que escribió la pieza objeto de estudio, así como las razones que le llevaron a crearla; en el segundo profundizaremos en el material compositivo, además de en los recursos instrumentales empleados en cada partitura.

En cuanto a los motivos que llevaron a distintos autores a escribir los diez títulos que analizaremos en este capítulo hemos de subrayar que son de diferente índole. Por un lado, los encargos que se hicieron a Narcís Bonet y José Peris desde la Comisaría de la Música gestionada por Antonio Iglesias y que dieron como resultado las piezas

Divertimento y *Diaphonias*, respectivamente. Por otro, la “sugerencia”¹ realizada por parte de RNE a Jesús Villa Rojo, quien compuso *Églogas*. Por último, y relacionadas con el papel jugado por Iglesias desde la citada unidad administrativa del Ministerio de Educación y Ciencia al proporcionar al GMRTVE la mayoría de sus conciertos, las gestiones realizadas por los componentes de este conjunto al conseguir que otros cinco compositores a los que conocían por diferentes razones —entre los que se cuentan Ángel Arteaga, Manuel Berná, José Chicano (trompetista del octeto), Carlos Cruz de Castro y José M.^a Sanmartín— escribieran, en cada caso, los siguientes títulos: *Irradiaciones*, *Pequeña suite para grupo de metales*, *Divertimento para Carlos*, *Reguladores* y *Agur jaunak*, *Lúa, lúa* y *Zubi berrian*.

Igualmente, a lo largo de este capítulo veremos que entre las piezas estudiadas podremos apreciar desde melodías populares armonizadas al estilo de la música de jazz hasta las que utilizan un lenguaje totalmente vanguardista, pasando por otras concebidas con una estructura y armonía más propias de la música de tradición tonal. Sin embargo, todas, con la salvedad de la escrita por Villa Rojo, fueron compuestas para la plantilla instrumental que reunió el GMRTVE desde su constitución en 1972 —tres trompetas, dos trompas, dos trombones y una tuba—, nunca antes empleada en nuestro país.

Por todo ello, y ordenadas cronológicamente a excepción de *Lúa, lúa* y *Agur jaunak* por pertenecer al único compositor del que estudiaremos más de un título, la decena de partituras que centran los epígrafes de este capítulo son:

- *Zubi berrian* (1973), *Lúa, lúa* (1973) y *Agur jaunak* (1976), de José M.^a Sanmartín (1927-1977)
- *Divertimento* (1973), de Narcís Bonet (1933),
- *Irradiaciones* (1973), de Ángel Arteaga (1928-1984),
- *Reguladores* (1974), de Carlos Cruz de Castro (1941),
- *Pequeña suite para grupo de metales* (1975), de Manuel Berná (1915-2011),
- *Divertimento para Carlos* (ca.1975), de José Chicano (1929-ca.1998),
- *Diaphonias* (1975), de José Peris (1924),
- *Églogas* (1979), de Jesús Villa Rojo (1940).

¹ Jesús Villa Rojo, conversación en Úbeda con el investigador, 7 de marzo de 2015.

No obstante, debemos aclarar que por haber resultado imposible la localización de las piezas de Chicano y Berná, no ha podido completarse el subepígrafe “descripción analítica” en estos dos casos.

2. Zubi berrian (1973), Lúa, lúa (1973) y Agur jaunak (1976), de José M.^a Sanmartín (1927-1977)

2.1. Contexto biográfico, génesis y procesos creativos

La literatura musical se ha detenido poco en la obra de José María Sanmartín Fernández de Pinedo (Vitoria, 1927–Madrid, 1977)². Únicamente se han acercado a él, prácticamente de soslayo, críticos como Antonio Fernández-Cid y Andrés Ruiz Tarazona para resaltar, sobre todo, su completa educación musical. Fernández-Cid lo definió como “músico de sólida formación y amplios medios” en la crítica del estreno de su *Suite arabarra* por la Orquesta Sinfónica de RTVE en 1967³—una obra con la que Sanmartín consiguió el Premio Nacional de Música en 1963—, mientras que Ruiz Tarazona apuntó que “su formación era muy completa” y en su estilo, “vigoroso y personal”, destacan el ritmo, la escritura armónica y la instrumentación⁴. Por su parte, el compositor Tomás Marco se detuvo en su actividad para resaltar que esta era “fuertemente conservadora, con algunas composiciones [...] de carácter folclórico”⁵.

Sanmartín finalizó con premio fin de carrera sus estudios en el Conservatorio de Bilbao tras iniciarse en el piano con Luis Aramburu en el de Vitoria⁶, e ingresó en el Conservatorio Nacional Superior de París, donde alcanzó el Primer Premio en Composición en 1955, bajo el magisterio de Arthur Honegger. Un año más tarde

² Sabín Salaberri, “Sanmartín Fernández de Pinedo, José María”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 9), Madrid, SGAE, 2002, p. 712.

³ Antonio Fernández-Cid, “Ros Marbá, solistas y Orquesta Sinfónica de la RTVE, en el Club de Conciertos”, *ABC*, 31 de enero de 1967, p. 85,

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1967/01/31/085.html> [último acceso: 11.08.2016].

⁴ Andrés Ruiz Tarazona, “La música de José María Sanmartín”, *El País*, 24 de septiembre de 1977, http://elpais.com/diario/1977/09/24/cultura/243900011_850215.html [último acceso: 05.11.2014].

⁵ Tomás Marco, *Historia de la música española*, Siglo XX (vol. 6), Madrid, Alianza, 1989 (2.^a edición), p. 262.

⁶ *Ibid.*

regresaría a la capital francesa, esta vez para asistir a las clases de Piano de Alfred Cortot en la École Normale de Musique de Paris⁷, y después estudió en el Conservatorio de Ginebra y en la Universidad Técnica de Berlín, donde en 1957 consiguió un premio con la obra *In memoriam* —preludio y fuga para piano dedicado a Ataúlfo Argenta—. Desde 1958 a 1961, becado por el Consejo Internacional de la Música de la UNESCO⁸, investigó acerca de los distintos sistemas de didáctica e interpretación pianística en Berlín, Bonn, Colonia, Munich y Viena⁹.

Por otro lado, hemos de resaltar que Sanmartín obtuvo el primer premio en el concurso de composición de cuentos musicales organizado por el Ministerio de Información y Turismo en 1959 para celebrar el XXV aniversario de la Sección Femenina, con *Lily y Bonita*¹⁰, un ballet que requiere de toda la plantilla orquestal y que fue grabado por la discográfica Hispavox en 1962¹¹. Como señalamos anteriormente, también conseguiría el Premio Nacional de Música de 1963 con la *Suite arabarra* (alavesa en castellano), un grupo de siete danzas¹² para orquesta reducida, basadas en fórmulas rítmicas y giros melódicos de la música popular vasca¹³.

Por último, debemos destacar que fue compañero de trabajo de los componentes del Grupo de Metales de Radiotelevisión Española, dado que ganó por oposición¹⁴ la plaza de pianista en la Orquesta Sinfónica del mismo nombre, desde su fundación en 1965¹⁵ hasta su fallecimiento por infarto de miocardio en 1977¹⁶.

⁷ José M.^a Sanmartín, “José María Sanmartín – *Zubi Berrian*” [notas al programa], en Asociación de Amigos de la Música de la Universidad de Madrid, “Concierto. Grupo de Metales de R.T.V.E.” [programa de mano], Madrid, Teatro Real, 25 de febrero de 1975, s. p.

⁸ Manu Sagastume, “José M.^a Sanmartín Fernández de Pinedo”, Fundación Euskomedia – Sociedad de Estudios Vascos, <http://www.euskomedia.org/aunamendi/106302> [último acceso: 05.11.2016].

⁹ S. Salaberri, “Sanmartín Fernández...”, *op. cit.*

¹⁰ “Fallo de los concursos de la Sección Femenina”, *ABC*, 15 de octubre de 1959, p. 47, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1959/10/15/047.html> [último acceso: 20.08.2016].

¹¹ Antonio Fernández-Cid, “Cuentos y Literatura infantil”, *ABC*, 22 de septiembre de 1962, p. 113, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1962/09/22/113.html> [último acceso: 20.08.2016].

¹² A. Fernández-Cid, “Ros Marbá, solistas y Orquesta...”, *op. cit.*, p. 85.

¹³ Antonio Fernández-Cid, “Jean Bernard Pommier, Odón Alonso y la Sinfónica de la RTV. E.”, *ABC*, 15 de febrero de 1978, p. 57, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1978/02/14/057.html> [último acceso: 20.08.2016].

¹⁴ S. Salaberri, “Sanmartín Fernández...”, *op. cit.*

¹⁵ J. M.^a Sanmartín, “José M.^a Sanmartín...”, *op. cit.*

¹⁶ A. Ruiz Tarazona, “La música de José María...”, *op. cit.*

En referencia a las génesis y procesos creativos de *Zubi berrian* (1973), *Lúa, lúa* (1973) y *Agur jaunak* (1976), de José M.^a Sanmartín, y como abordaremos con más detalle en los subepígrafes 2.2.1, 2.2.2 y 2.2.3 de este capítulo, hemos de señalar que las tres piezas toman el título de sendas canciones del folclore vasco. Ninguna de las tres partituras ha sido comercializada, si bien fueron registradas en el depósito legal un año después del fallecimiento del compositor, con los números M-2991-1978, M-5555-1978 y M-2998-1978, respectivamente. De igual forma, es necesario subrayar que todas fueron escritas para ser estrenadas en concierto por el GMRTVE¹⁷, el conjunto que centra nuestra investigación y al que el mismo Sanmartín —por la amistad que le unía a sus miembros fundadores— ayudó al coordinar el trabajo de afinación y balance entre los diferentes instrumentos durante los primeros ensayos tras su constitución.

Según podemos observar en la partitura de Sanmartín *Zubi berrian* —en castellano *En el nuevo puente*¹⁸—, fue concluida el 26 de febrero de 1973 en Vitoria¹⁹; es, pues, la primera composición escrita en España para un grupo de metales de tres trompetas, dos trompas, dos trombones y una tuba, e inaugura así la creación musical dedicada al GMRTVE. Se estrenó el 2 de octubre del mismo año durante el segundo de los conciertos de este conjunto, en el marco de la V Decena de Música de Sevilla, en la Iglesia del Salvador²⁰, siendo sus intérpretes Chicano, Gasent y Sánchez Luque (trompetas), Morató y Seguer (trompas), Esparza y Muñoz (trombones), y Caballero (tuba)²¹. Asimismo, es importante señalar que unos meses después sonó a través de las

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ José M.^a Sanmartín traduce el título como “En el puente viejo”. Sin embargo, en el Cancionero popular vasco de Azkue (1925) y en el traductor en línea que depende del Gobierno Vasco se traduce como “En el puente nuevo”. Para más información véase <http://www.itzultzailea.euskadi.net/traductor/portalExterno/text.do> [último acceso: 14.11.2014].

Otro aspecto en cuanto al título de la obra, y en detrimento del que el compositor incluye en su partitura —*Zubi berrian* con tilde en la letra “r”—, debemos aclarar que nos hemos decantado por el de *Zubi berrian* tras aplicar una de las reglas que la Euskaltzaindia (Real Academia de la Lengua Vasca) propone para el euskera actual: la de doblar las consonantes tildadas. Asimismo, es la forma en la que aparece en la voz del compositor que Sabín Salaberri redactó para el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, así como en el volumen acerca del siglo XX de la *Historia de la música española* de Tomás Marco.

¹⁹ José M.^a Sanmartín, *Zubi berrian* [partitura], Madrid, D.L. M-2991-1978, s.p.

²⁰ “V Decena de Música de Sevilla” [anuncio], *ABC* [edición Sevilla], 25 de septiembre de 1973, p. 54, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1973/09/25/054.html> [último acceso: 20.08.2016].

²¹ Enrique Sánchez Pedrote, “Destacada actuación del Grupo de Metales de la Radiotelevisión Española en la iglesia del Divino Pastor”, *ABC* (edición Sevilla), 4 de octubre de 1973, p. 51, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1973/10/04/051.html>

ondas de RNE, dado que formó parte del repertorio interpretado en el concierto del conjunto que se retransmitió en directo desde la Sala Fénix de Madrid, el 22 de enero de 1974²².

Lúa, lúa presenta como fecha de finalización el 10 de septiembre de 1973²³. Se estrenó bajo la dirección del propio compositor²⁴ en el mismo concierto en el que sonó por primera vez *Zubi berrian*²⁵, por lo que los intérpretes fueron los mismos ya mencionados. Igualmente, *Lúa, lúa* fue retransmitida por RNE a través de uno de los conciertos del GMRTVE, pero, esta vez, desde el Palau de la Música Catalana de Barcelona, el 17 de marzo de 1976²⁶.

Agur jaunak (1976), por su parte, fue concluida el 26 de marzo de dicho año en Madrid²⁷. Si bien no hemos tenido acceso a ninguna fuente que pudiera confirmarnos la fecha exacta de su estreno, destacamos que el primer programa de mano donde consta corresponde al del concierto que el GMRTVE llevó a cabo para la séptima edición del Ciclo de Intérpretes Españoles en España; fue el 2 de marzo de 1977, en el Teatro Romea de Murcia, y los miembros de la formación camerística eran, por aquel entonces, Chicano, Gasent y Rioja (trompetas), Morató y Troya (trompas), Esparza y Muñoz (trombones), y Botías (tuba tenor)²⁸. Del mismo modo, subrayaríamos que *Agur jaunak* fue grabada por la misma formación para RNE en el estudio Música 1 de la Casa de la Radio (Prado del Rey, Pozuelo de Alarcón, Madrid), el 19 de mayo de 1980²⁹, si bien no hemos podido confirmar su emisión a través de las ondas. Sanmartín se basó en la melodía de una canción popular del folclore vasco homónima que, como explicaremos en el subepígrafe de su descripción analítica (2.2.3), venía siendo utilizada desde principios del siglo XX como forma de saludo en los actos oficiales de las instituciones

[último acceso: 30.04.2016].

²² “Zubi berrian” [grabación], Madrid, RNE, Archivo Sonoro, ref. V0049047.

²³ José M.^a Sanmartín, *Lúa, lúa* [partitura], Madrid, D.L. M-5555-1978, s.p.

²⁴ El crítico Sánchez Pedrote relató el estreno con las siguientes palabras: “Sanmartín salió a saludar y, de forma un tanto infrecuente e inesperada, dirigió al octeto en una composición suya —*Lua, lua*, canción de cuna—, ante un cierto estupor de la sala”, en E. Sánchez Pedrote, “Destacada actuación del Grupo de...”, *op. cit.*, pp. 51-52.

²⁵ “V Decena de Música...”, *op.cit.*

²⁶ “Lúa, lúa” [grabación], Madrid, RNE, Archivo Sonoro, ref. V0013214.

²⁷ José M.^a Sanmartín, *Agur jaunak* [partitura], Madrid, D.L. M-2998-1978, última página.

²⁸ Asociación Pro-Música de Murcia, “Concierto. Grupo de Metales la R.T.V.E.” [programa de mano], Murcia, Teatro Romea, 2 de marzo de 1977.

²⁹ “Agur jaunak” [grabación], Madrid, RNE, Archivo Sonoro, ref. C0115633.

vascas³⁰; y desde entonces, esta canción ha alcanzado una gran popularidad en Euskadi, “y hasta [...] [un] carácter sagrado”³¹.

En definitiva, José M.^a Sanmartín partió de melodías y letras de canciones populares vascas para escribir *Zubi berrian* (1973), *Lúa, lúa* (1973) y *Agur jaunak* (1976), y al concluir la primera de estas obras en febrero de 1973, se convirtió en el primer autor español en dedicar una partitura a un grupo de metales de tres trompetas, dos trompas, dos trombones y una tuba.

Finalmente, hemos de destacar que Sanmartín inauguró con *Zubi berrian* la creación musical dedicada al Grupo de Metales de Radiotelevisión Española, dado que no fue hasta el mes de agosto del mismo año cuando Narcís Bonet concluyó *Divertimento*³², la siguiente en el orden cronológico de las obras escritas para el citado conjunto.

2.2. Descripciones analíticas

2.2.1. *Zubi berrian*

Zubi berrian (1973) tiene una duración aproximada de tres minutos y cuarenta y cinco segundos³³, y como ya apuntamos con anterioridad, toma el título de una canción popular de Euskadi, si bien no ocurre lo mismo con su melodía. Según escribió Resurrección M.^a Azkue en el *Cancionero popular vasco*, *Zubi berrian* es originaria del concejo de Uitz (municipio de Larráun, Navarra), donde también se conocía como *Ontzaren kantua* —*La canción de la lechuza*—³⁴. Tal y como aparece en este

³⁰ Jose Ignazio Ansorena, *Cancionero popular vasco*, Donostia, Erein, 2007, p. 296.

³¹ José Luis Ansonera, “Procedencia de algunas melodías populares vascas”, *Txistularis* [revista en línea] núm. 164, octubre de 1995,

<http://www.txistulari.com/contenidos/musikologia/procedencia.htm> [último acceso: 04.11.2014].

³² Narcís Bonet, *Divertimento* [partitura manuscrita inédita], Barcelona, 1973, p. 1.

³³ “Zubi berrian” [grabación]..., *op. cit.*

³⁴ Resurrección M.^a de Azkue, *Cancionero popular vasco* (vol. 2, tomo X, Romances y cuentos), Bilbao, Real Academia de la Lengua Vasca-Euskaltzaindia, 1990 (3.^a edición), pp. 1060-1061.

Resurrección M.^a Azkue Aberasturi fue el primer presidente de la Real Academia de la Lengua Vasca-Euskaltzaindia, entre 1918-1951. Para más información véase “Euskaltzaindia. Presidentes”,

cancionero, incluimos a continuación la letra y la melodía a dos voces, preferentemente a distancia de terceras, y con una estructura ternaria A-B-A' de diecinueve compases de 2/4:

106. *Moderato assai*

Zu - bi be - ri - an ge - ra gi - na -
Non zegoan on - do be - gi - ra e -

den as - te - len il - un - tze bat - en;
ta e - man gen - di - on ar - i - ka;

Più mosso

boz mu - da - tu - ak a - di - tu e - ta ya - ri - rik er - e - pa - ratzen,
a - la e - re etzan, etzan mugitzen gu - ri be - gi - ra ya - ri - ta

Primo tempo

Mon - jen pa - re - tan zu - lo bat - e - an
lan - ik as - ko ar - tu gen - du - an

on - tza ze - go - an kan - ta - tzen. U U.
es - ka - le - rak e - ka - ri - ta. U U.

Imagen 1: Resurrección M.^a de Azkue, *Cancionero popular vasco* (vol. 2, tomo X, Romances y cuentos), Bilbao, Academia de la Lengua Vasca-Euskaltzaindia, 1990 (3.^a edición), pp. 1060-1061.

Empero, si Sanmartín incluyó la letra original en vascuence en la primera página de la partitura, no dio ninguna directriz para la participación del texto en esta obra para grupo de metales. No obstante, como se puede observar a continuación, lo tradujo al castellano, por lo que deducimos que el compositor creyó importante que los intérpretes conocieran el significado de las palabras en que se había basado:

“Estábamos en un puente viejo
un lunes al atardecer
escuchando unas voces (cambiadas) raras
y nos sentamos a oír

http://www.euskaltzaindia.net/index.php?option=com_content&view=article&id=4172:erakundearen-berri-2&catid=78:ren-berri&lang=es [último acceso: 14.08.2016].

cobijado en la pared de un convento
cantaba un búho.

Allí estaba mirando bien
y le tiramos una pedrada
así y todo no se movía
mirándonos a nosotros
nos costó mucho trabajo
aunque trajimos escaleras [*sic*]³⁵.

Respecto al material compositivo, Sanmartín empleó el que había creado seis años antes para otra pieza que tituló con el mismo nombre, y que había dedicado a un coro femenino a cuatro voces. Es decir, para la composición de *Zubi berrian* (1973) —tres trompetas, dos trompas, dos trombones y una tuba—, el autor tomó como base su obra *Zubi berrian* (1967), para una agrupación coral con dos voces de soprano y dos de contralto. Esta última consta de ciento veinte compases³⁶, mientras que la que dedicó al GMRTVE es diez compases mayor debido a una ampliación de la coda en los cc. 112-130. Asimismo, y teniendo en cuenta cómo el compositor conjugó letra y música en su versión vocal, podemos afirmar que en la partitura para grupo de metales empleó cuatro frases musicales (introducción, A₁, A₂ y A₃) que forman las dos secciones de las que consta la pieza, coincidiendo la suma de A₁, A₂ y A₃ con las dos estrofas de la letra expuestas en el párrafo anterior. En definitiva, con la tonalidad principal de fa mayor, la estructura general *Zubi berrian* (1973) de Sanmartín se puede sintetizar en la siguiente tabla:

³⁵ J. M.^a Sanmartín, *Zubi...*, *op. cit.*

³⁶ Así se puede deducir de la partitura facilitada desde el Archivo Vasco de la Música (Eresbil) donde se puede comprobar que fue firmada con fecha 28 de diciembre de 1967: José M.^a Sanmartín, *Zubi berrian* para coro femenino a 4 voces [partitura inédita], Rentería (Guipúzcoa), Archivo Vasco de la Música (Eresbil) [E/SAN-18/B-01], s. p.

Sección A (cc. 1-53)	Sección A' (cc. 54-106)	Coda (cc. 107-130)
Intro (cc. 1-7) A ₁ (cc. 8-26) A ₂ (cc. 27-38) A ₃ (cc. 39-53)	Intro variada (cc. 54-60) A ₁ variada (cc. 61-79) A ₂ (cc. 80-91) A ₃ (cc. 92-106)	Intro variada (cc. 107-111) coda (cc. 112-130)

Tabla 1

La introducción consiste en un diseño melódico de blancas y negras con el que se busca imitar el canto de una lechuza. Aparece en los compases 1-7, 54-60, 107-111, y es utilizada para iniciar cada una de las dos secciones —A (cc. 1-53), A' (cc. 54-106)—, así como la coda (cc. 107-130). Como observamos en el ejemplo 1, este diseño —a cuatro voces, con las indicaciones de *Andantino* y *piano*, en compás de 3/4 (negra=60)— se mueve cromáticamente hacia un acorde de 9.^a de dominante con 5.^a aumentada —do, mi, sol#, sib, re— que resuelve al principio de la sección A (c. 8) en un acorde de 7.^a con fundamental en fa.

Andantino ♩ = 60

Ejemplo 1: J. M.^a Sanmartín, *Zubi berrian* (1973), cc. 1-8.

Asimismo, debemos señalar que mediante una intervención con sordina *cup* de la trompeta más aguda (cc. 2 y 5), la introducción es variada en las dos apariciones posteriores: el principio de A' (cc. 54-60) y el comienzo de la coda (cc. 107-111).

En la frase A₁, que se muestra inicialmente en los cc. 8-26 de la sección A, se pasa de fa a mi mayor para terminar en una cadencia perfecta en la tonalidad de sol mayor. En estos compases de *Zubi berrian* participan los ocho instrumentos, liderados por la primera trompeta con una melodía que es armonizada mediante recursos que se emplean a lo largo de toda la composición, como las quintas aumentadas, sextas añadidas y los acordes con séptimas y novenas. A₁ consta de dos semifrasas —A_{1a} (cc. 8-15) y A_{1b} (cc. 16-26)— en las que Sanmartín recurre a articulaciones como el *staccato*, acentos y ligaduras cortas de entre 2 y 4 notas, con las que consigue un carácter muy rítmico y dinámico. Igualmente, a ello debemos sumar las indicaciones de *presto* y negra con puntillo=66 para el compás de 3/8 utilizado, salvo en los números 10 y 18, que corresponden a un 2/4. No obstante, y como podemos comparar en los siguientes ejemplos, cuando A₁ se muestra en la sección A' (cc. 61-79), Sanmartín lo varía por ornamentación mediante mordentes y bordaduras, un recurso que no empleó en las segundas apariciones de las otras dos frases (A₂ y A₃).

Presto ♩ = 66

9 10 11

trompeta I
trompeta II
trompeta III
trompa I
trompa II
trombón I
trombón II
tuba

Ejemplo 2: J. M.^a Sanmartín, *Zubi berrian* (1973), cc. 8-11.

Presto $\text{♩} = 66$

trompeta I
trompeta II
trompeta III
trompa I
trompa II
trombón I
trombón II
tuba

Ejemplo 3: J. M.^a Sanmartín, *Zubi berrian* (1973), cc. 61-64.

La frase A_2 tiene una longitud de doce compases y supone la vuelta a la tonalidad de fa mayor. Es de carácter melódico, y, al igual que A_1 , el compositor la utilizó en ambas secciones (cc. 27-38 en A, y cc. 80-91 en A'), si bien en este caso de forma idéntica. A_2 está formada por tres semifrases de cuatro compases cada una (A_{2a} , A_{2b} y A_{2c}) en las que Sanmartín empleó grandes ligaduras de fraseo, y una indicación agógica y expresiva de *tenuto*, que se desarrollan con el mismo número de voces (4) que el autor empleó en su versión para coro femenino, excepto en los cc. 35-38, que amplían a seis. En A_{21} (cc. 27-30 en A, y cc. 80-83 en A'), la voz de la primera soprano queda encomendada al trombón I, mientras que en A_{2b} y A_{2c} —según se aprecia en el ejemplo 4 (cc. 31-38)— es la trompeta I la encargada de hacerla sonar. Es decir, en los cc. 27-30 y 80-83 interviene un cuarteto liderado por el primer trombón, seguido polifónicamente por la trompa II, el trombón II y la tuba, si bien la trompeta I presenta la melodía principal en los cc. 31-38 y 84-91, acompañada en los cc. 31-34 y 84-87 por las restantes trompetas y la trompa I.

Presto $\text{♩} = 66$

32 33 34 35 36 37 38

trompeta I

trompeta II

trompeta III

trompa I

trompa II

tuba

Ejemplo 4: J. M.^a Sanmartín, *Zubi berrian* (1973), cc. 31-38.

A₃ constituye el final de las secciones A (cc. 39-53) y A' (cc. 92-106) y se forma mediante dos semifrases (A_{3a} y A_{3b}) de diferentes extensiones y caracteres. En A_{3a} (cc. 39-44 en A, y cc. 92-97 en A'), con una longitud de seis compases de 3/8, indicaciones de *poco meno mosso* y *espressivo*, y articulación *legato*, participan la trompeta I, las dos trompas y el trombón II con una textura casi homofónica, a no ser por el pequeño contrapunto que realiza el último de los instrumentos señalados. Concluye en un acorde perfecto mayor con fundamental en la, donde la trompeta y el trombón utilizan la sordina *cup* y las dos trompas deben recurrir a los sonido tapados. Por su parte, y como se advierte en el ejemplo 5, con A₃₂ (cc. 45-53 en A, y cc. 98-106 en A') —de carácter totalmente rítmico por el empleo de diseños con corcheas y semicorcheas, articulación de *staccato* y *staccatissimo* e indicación agógica de *presto*— se restituye la tonalidad principal (fa mayor) mediante una cadencia perfecta en los compases finales.

Presto $\downarrow = 66$

46 47 48 49 50 51 52 53

trompeta I
trompeta II
trompeta III
trompa I
trompa II
trombón I
trombón II
tuba

p *f* *mf* *f* *ff* *p* *mf* *p*

mp *f* *ff* *p* *p*

mf *f* *p* *p*

Ejemplo 5: J. M.^a Sanmartín, *Zubi berrian* (1973), cc. 45-53.

La coda en *Zubi berrian* tiene una extensión de veinticuatro compases (cc. 107-130) en los que Sanmartín incluye la variación de la introducción (cc. 107-111), y, como conclusión (cc. 112-130), mediante el empleo de diferentes diseños rítmicos y cambiantes indicaciones de tempo —*Allegro*, *Andante*, *Allegro*—, agógica —*ritenuto*, *affrettando*—, articulación —acento, *tenuto*, *staccatissimo*—, y dinámica —*forte sonoro*, *mp*, *ff*, *pp*, *molto crescendo*, *fff*—, hace sonar al octeto con grandes contrastes, consiguiendo el momento de mayor potencia de toda la obra; incluso indica a las trompas “pabellón en alto” en los últimos siete compases. Del mismo modo, y coincidiendo con la descripción que hizo el propio autor sobre esta parte de la pieza³⁷, podemos afirmar que es el momento de mayor brillantez de la misma.

En definitiva, *Zubi berrian* de José M.^a Sanmartín —para tres trompetas, dos trompas, dos trombones y una tuba— procede de una pieza para coro femenino a cuatro voces (dos de soprano y dos de contralto) que el mismo compositor escribió en 1967, originada en la letra, que no en la música, de una canción popular vasca con el mismo

³⁷ Así la definió el propio compositor en las notas al programa de un concierto de 1975. Para más información véase J. M.^a Sanmartín, “José M.^a Sanmartín - *Zubi...*”, *op. cit.*

título. Si bien no podemos considerar *Zubi berrian* como una obra original ni significativa en el catálogo de su autor, la recepción por parte de crítica y público el día de su estreno fue muy positiva. Así lo reflejó Sánchez Pedrote para el diario *ABC*, el 4 de octubre de 1973:

Zubi-berrian, «scherzo» humorístico [...]. Divertida y bien construida, mereció una grata acogida de los asistentes al concierto³⁸.

Asimismo, *Zubi berrian* de Sanmartín resulta históricamente relevante por el carácter inaugural que reviste para el repertorio compuesto para el Grupo de Metales de Radiotelevisión Española, la primera formación constituida en nuestro país que se dedicó a la música de concierto para conjuntos de metales. De hecho, la amistad y cercanía de Sanmartín hacia los intérpretes de este grupo de cámara provocó que la partitura objeto de estudio —finalizada el 26 de febrero de 1973— se convirtiera en la primera obra dedicada en España a un conjunto de metales con tres trompetas, dos trompas, dos trombones y tuba.

Por otra parte, si tenemos en cuenta la conclusión de *Zubi berrian* seis meses antes del primer concierto del GMRTVE, no sería aventurado considerar que esta obra supusiera una pieza muy adecuada en la búsqueda del mejor sonido colectivo que los componentes de la formación camerística realizaron durante los primeros meses de trabajo conjunto. Si bien en la partitura no se especifica qué tipo de trompetas, trompas, trombones o tuba deben usarse para su correcta interpretación, para ajustarnos lo mejor posible al registro que el autor adjudicó a cada uno de esos instrumentos recomendamos el uso de tres trompetas en sib o do, dos trompas de las consideradas estándar, un trombón tenor, otro bajo, y una tuba baja.

Finalmente, hemos de apuntar que *Zubi berrian* presenta una textura completamente polifónica en la que los ocho instrumentos desempeñan papeles de parecida importancia. En lo referente a su vocabulario armónico, las cadencias perfectas que cierran cada frase y la arquitectura tonal de su forma sitúan la obra con firmeza en la tonalidad de fa mayor.

³⁸ E. Sánchez Pedrote, “Destacada actuación del Grupo...”, *op. cit.*, p. 52.

2.2.2. *Lúa, lúa*

Lúa, lúa (1973) de José M.^a Sanmartín tiene una duración aproximada de dos minutos y cincuenta segundos³⁹. Su título lo toma de una antigua “canción cunera” del País Vasco⁴⁰. Sin embargo, y a diferencia de lo que sí hizo el autor en su anterior composición —*Zubi berrian*—, esta vez no incluyó ninguna letra en la partitura. Además, la música utilizada en ella no coincide con la de ninguna de las canciones populares del folclore vasco de parecido título: *Loa loa txuntxurrin berde*⁴¹, *Lua, lua, kanta lua*⁴² y *Lua, lua*⁴³.

En *Lúa, lúa*, el primer trombón y la primera trompeta se turnan para proponer una melodía, siempre en la tonalidad de sol mayor, que es acompañada polifónicamente por el resto del octeto. Su estructura —introducción, frase A, frase B y pequeña coda— se puede sintetizar en la siguiente tabla.

Intro (cc. 1-6)	Frase A (cc. 7-14) <i>Lento</i> papel principal: trombón I	Frase B (cc. 15-30) <i>Libero</i> papel principal: se alternan trombón I y trompeta I	coda (cc. 31-38) Intro variada
--------------------	--	---	--

Tabla 2

³⁹ “Lúa, lúa” [grabación]..., *op. cit.*

⁴⁰ Manuel de Lecuona, *La poesía popular vasca* [conferencia pronunciada en Vergara (Guipúzcoa), V Congreso de Estudios Vascos, del 31 de agosto al 8 de septiembre de 1930], Rentería, Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, p. 10.

Manuel de Lecuona fue presidente de la Real Academia de la Lengua Vasca-Euskaltzaindia entre 1967 y 1970, Fundación Euskomedia – Sociedad de Estudios Vascos, <http://www.euskomedia.org/aunamendi/77583> [último acceso: 06.11.2014].

⁴¹ Con ese título y bajo el número 170, se incluye la música y la letra de una canción de cuna en: Resurrección M.^a Azkue, *Cancionero popular vasco* (1925) (vol. 1, tomo II, “Canciones cuneras”), Bilbao, Real Academia de la Lengua Vasca-Euskaltzaindia, 1990 (3.^a edición), pp. 238-241.

La letra coincide, cambiando “loa” por “lua”, con la que aparece en Manuel de Lecuona, *La poesía...*, *op. cit.*, p. 10.

⁴² Padre Jorge de Riezu (Casto Inza Arbeo), *Flor de canciones populares vascas*, Buenos Aires, Editorial Vasca Ekin, 1948, pp. 341-342.

⁴³ Título con el que ha llegado a nuestros días *Loa loa txuntxurrin verde*. Así se puede deducir de la adaptación para soprano y coro, con la misma letra y melodía muy parecida, de Julen Ezkurra, *Lua lua*, Bilbao, CM Ediciones Musicales, 2002. Igualmente, coincide con la grabación que el compositor y productor bilbaíno Kepa Junquera ofrece en su disco *Kalea* (2009). Para más información véase <http://www.kepajunkera.com/biografia/> [último acceso: 19.11.2016].

En la introducción (cc. 1-6), la articulación más empleada es el *legato* y las dinámicas se mueven generalmente entre el *piano* y el *pianissimo*. En compás de 4/8 y tempo *Lento*, consiste en un diseño melódico donde las dos trompas, el trombón II y la tuba son acompañados rítmicamente por las tres trompetas con sordina.

La frase A (cc. 7-14) comienza en la anacrusa del c. 7, y según se advierte en el siguiente ejemplo, se basa en la repetición —por tres veces— de un motivo a distintas alturas a cargo del trombón I, al que se le indica en la partitura “solo”, además de *espressivo e legato*. Se desarrolla en un compás de 9/8 y siete compases de 6/8, y el resto de instrumentos, a excepción de la tuba, acompaña con sordina la parte solista.

The musical score for Trombone I consists of two staves. The first staff covers measures 7, 8, 9, and 10, which are in 6/8 time. The tempo is marked 'Lento'. The music features a melodic motif that is repeated three times at different heights. The second staff covers measures 11, 12, 13, and 14, which are in 9/8 time. The dynamics are marked 'espressivo e legato' and 'p'. The music continues with the same melodic motif, repeated three times at different heights.

Ejemplo 6: J. M.^a Sanmartín, *Lúa, lúa* (1973), cc. 7-14, trombón I.

En la frase B (cc. 15-30), en compás de 3/8 y bajo las indicaciones *Libero* (cc.15-25), *meno mosso* y *molto espressivo* (cc.26-30), el trombón I se alterna con la trompeta I para encarnar la melodía principal. Como se puede apreciar en el ejemplo 7, el primero interviene desde el c. 15 con anacrusa al 17, y del c. 23 con anacrusa al 25, mientras que la segunda lo hace en los cc. 18-22 y 26-30.

Libero

trompeta I

trombón I

15 16 17 18

19 20 21 22 23 24 25

Ejemplo 7: J. M.^a Sanmartín, *Lúa, lúa* (1973), cc. 15-25, trompeta I y trombón I.

La coda (cc. 31-38) es una variación de la introducción, que se presenta con una extensión de ocho compases en vez de los seis iniciales: los compases 33 y 34 son idénticos a los números 3 y 4, mientras que el 31 aparece transportado una tercera mayor descendente respecto al c. 1, y el 32, una segunda mayor más grave que el c. 2. En los cuatro últimos compases (cc. 35-38) se desarrolla la cadencia final en sol mayor, del tipo plagal al mostrarse los grados IV y I: acorde de oncena con tónica en do, más acorde de sol mayor con sextas y séptimas mayores añadidas.

Como conclusión, se puede apuntar que José M.^a Sanmartín empleó en *Lúa, lúa* (1973) un registro sonoro para cada instrumento muy parecido al de su anterior pieza descrita —*Zubi berrrian*—, por lo que aconsejamos el mismo tipo de plantilla instrumental que anteriormente: tres trompetas en sib o do, dos trompas de las consideradas estándar, un trombón tenor, otro bajo, y una tuba baja.

Sin embargo, las diferencias entre estas dos composiciones radican en las articulaciones, la textura y la armonía utilizada. Mientras que en *Zubi berrrian* predominan los *staccato* y acentos, la textura polifónica y acordes con quintas aumentadas, en *Lúa, lúa* prevalece el *legato*, la melodía expuesta por unos solistas que se turnan (trompeta I y trombón I) acompañados por las voces restantes, así como los acordes de 7.^a y 9.^a, además de 6.^a añadidas en los primeros grados de sol mayor. Con

todo, Sanmartín consiguió en *Lúa, lúa* una pieza a modo de balada jazzística y no de *scherzo* como en *Zubi berrian*.

De igual forma, hemos de señalar que el propio Sanmartín realizó tres años más tarde —firmada el 17 de junio de 1976— una adaptación de la partitura que nos ocupa para violonchelo u oboe y piano, subiendo la tonalidad principal una tercera menor⁴⁴, hacia sib mayor.

Por último, es preciso recordar que *Lúa, lúa* —finalizada el 10 de septiembre de 1973— es la tercera pieza en orden cronológico de las dedicadas al Grupo de Metales de Radiotelevisión Española, tras la ya comentada *Zubi berrian*, del propio Sanmartín, y el *Divertimento* (agosto de 1973), de Narcís Bonet.

2.2.3. *Agur jaunak*

Agur jaunak (1976) tiene una duración aproximada de casi tres minutos⁴⁵. Consiste en una versión para octeto de metales de la canción popular del folclore vasco que, como ya señalamos en el epígrafe 2.1 de este capítulo, tiene el mismo título y se utiliza como saludo en las instituciones oficiales de Esukadi. Según apunta el actual director del Grupo de Txistularis de Donotia José Ignazio Ansorena⁴⁶, *Agur jaunak* es de origen vasco-francés y se popularizó en la zona española desde principios del siglo XX. Ansonera sostiene que el pelotari Manuel Lecuona “Urchalle”⁴⁷ (1830-1901)⁴⁸ la escuchó en Saint-Jean-Pied-de-Port, y más tarde, en Rentería, se la facilitó a su amigo Antonio Peña y Goñi, quien, a su vez, se la envió por carta a Felipe Pedrell —con acompañamiento de piano, tres compases de introducción y siete de coda—. Posteriormente, en 1892, el músico catalán publicó la carta y la partitura en la revista

⁴⁴ José M.^a Sanmartín, *Lua, lua* (violonchelo u oboe y piano) y *El canto de los pájaros* (violonchelo y piano) [partitura], Madrid, D.L. M-5538-1978, s. p.

⁴⁵ “Agur jaunak” [grabación]..., *op. cit.*

⁴⁶ Mikel Asurmendi, “José Ignazio Ansorena, músico. Nunca me he arrepentido de ser txistularis” [entrevista], Sociedad de Estudios Vascos, http://www.euskonews.com/0557zbn/elkar_es.html [último acceso: 17.11.2016].

⁴⁷ Jose Ignazio Ansorena, *Cancionero popular vasco*, Donostia, Erein, 2007, pp. 294-296.

Urchalle es el nombre del caserío de Oiartzun (Guipúzcoa) donde nació Manuel Lecuona.

⁴⁸ “Urchalle”, *Euskal-Erria. Revista bascongada San Sebastián*, 2.º semestre, 1901, pp. 411-416, Repositorio Digital de la Diputación Foral de Guipúzcoa, <http://hdl.handle.net/10690/75065> [último acceso: 22.11.2014].

barcelonesa *Ilustración Musical Hispano Americana* con el título *Euskaldun lotoskaria* (*El bardo vascongado* en castellano), y, en 1893 —con la misma denominación—, fue incluida en la colección de José M.^a Echevarría y Juan Guimón⁴⁹ *Ecos de Vasconia*⁵⁰. Del mismo modo, y según se recoge en el cancionero de Ansorena, debemos señalar que fueron Ignacio Pérez-Arregui y José Gonzalo Zulaica Arregui (Padre Donostia) los que seleccionaron *Euskaldun lotoskaria* para su uso como saludo en actos oficiales⁵¹:

el 1 de agosto de 1918 tiene lugar su estreno en la procesión de San Ignacio de Loyola. Un mes más tarde y con motivo del I Congreso de Estudios Vascos se confirma su oficialidad popular, escuchándose como acto preliminar en versión del P. Donostia para trompeta 1.^a en Do, trompeta 2.^a en Si b y dos trompas en Fa, versión interpretada por los clarineros de la Excm. Diputación de Guipúzcoa. Después los compositores vascos han trabajado esta melodía en armonizaciones de todas clases [...]. Solamente versiones corales existen más de veinte. Es probable que no haya melodía popular vasca que posea tantas armonizaciones como el *Agur, jaunak*⁵².

Sanmartín, a diferencia de lo que hizo en *Zubi berrian*, pero al igual que en *Lúa*, *lúa*, no incluyó la letra de esta famosa pieza, que reza:

Agur jaunak!, Jaunak agur!	¡Saludos señores!, ¡Señores saludos!
Agur t'erdi...	Saludos...
Jaungoikoak eginak gire	Estamos hechos por Dios
Zuek eta bai gu ere...	Vosotros y nosotros también...
Agur jaunak! Agur!	¡Saludos señores! ¡Saludos!
Agur t'erdi, hemen gire...	Saludos, estamos aquí...
Agur jaunak!	¡Saludos señores! ⁵³ .

Agur jaunak (1976) está escrita en la tonalidad de la mayor, y, aparte de la introducción (cc. 1-3) y la cadencia final (cc. 37-39), se compone de dos frases que

⁴⁹J. I. Ansorena, *Cancionero...*, *op. cit.*, pp. 294-296.

⁵⁰José M.^a Echevarría y Juan Guimón, *Ecos de Vasconia* [cancionero] (tomo II), San Sebastián, Editores A. Díaz y Cía, 189¿?, pp. 56-57

⁵¹J. I. Ansorena, *Cancionero...*, *op. cit.*, p. 296.

⁵²*Ibid.*

⁵³Jesús Casquete, “Música y funerales en el nacionalismo radical”, *Historia y Política* [revista] (n.º 15), enero-junio 2006, pp. 206-207.

hemos llamado A (cc. 4-19) y A' (cc. 19-36). A su vez, son divisibles en cuatro semifrases (A_1 , A_2 , A'_1 y A'_2), y en ellas, como veremos, se utiliza la melodía de la citada canción popular. Así pues, podemos sintetizar la estructura del *Agur jaunak* de Sanmartín en la siguiente tabla.

Intro (cc. 1-4)	A (cc. 5-19) A_1 (cc. 5-7) A_1 (cc. 8-11) A_2 (cc. 12-15) A'_1 (cc. 16-19)	A' (cc. 20-36) A'_2 (cc. 20-23) A'_1 (cc. 24-27) A'_2 (cc. 28-31) A'_1 (cc. 32-36)	Final (cc. 37-39)
--------------------	--	--	----------------------

Tabla 3

En la introducción (cc. 1-4), además de fijarse la tonalidad principal (la mayor), el compositor presenta en las trompetas II y III el motivo rítmico asociado a la melodía que aparece a lo largo de toda la pieza. Como se advierte en el ejemplo 8, consiste en cuatro alturas pertenecientes al arpeggio del acorde perfecto mayor de la tónica, que se inicia con tres corcheas desde la mitad débil de la segunda parte de un 3/4.

Andante tranquilo

trompeta III

sordina cup p

Ejemplo 8: J. M.^a Sanmartín, *Agur jaunak* (1976), c. 1, trompeta III.

La frase A se desarrolla durante quince compases (5-19) en los que Sanmartín prefiere exponer la melodía de forma muy parecida a la de la canción popular en cuestión. Si tomamos como modelo la versión para voz y piano del *Agur jaunak* que aparece en el cancionero *Ecos de Vasconia* (189?)⁵⁴, una de las armonizaciones más antiguas que se conocen, las principales diferencias entre la partitura de Sanmartín y

⁵⁴ J. M.^a Echevarría y J. Guimón, *Ecos de...*, *op. cit.*, pp. 56-57.

esta última se concretan en: instrumentación —octeto de metales en lugar de cantante y piano—, tonalidad —la y no mi mayor—, armonía —acordes de séptimas, novenas y sonidos añadidos, en vez de tríadas—, articulación —*legato* por picado—, y dinámicas —*mp* con *crescendo* a *forte*, en lugar de *piano*—. Asimismo, existen otras diferencias como la utilización del compás de 2/4 en vez del de 4/4, en el comienzo de la última de las semifrases, así como el empleo de los mordentes en parte débil en vez de en la parte tética. A continuación, para poder comparar y apreciar lo descrito en este párrafo, incluimos la parte completa de la voz de la versión del *Agur jaunak* del cancionero de Echevarría y Guimón (ejemplo 9), y la melodía principal de la partitura de Sanmartín (ejemplo 10).

Maestoso molto

voz

4 5 6 7 8 9

10 11 12 13

14 15 16 17

Ejemplo 9: José M.^a Echevarría y Juan Guimón, *Agur jaunak*, en J. M.^a Echevarría y Juan Guimón *Ecos de Vasconia* (tomo II), San Sebastián, Editores A. Díaz y Cía, 189¿?, pp. 56-57, cc. 3-17, voz.

Andante tranquilo

trompeta I

5 6 7 8 9 10 11

mp legato aspresivo *mf*

trompeta II

12 13 14 15 16 17 18 19 *mp dolce*

mp *f* *mf*

Ejemplo 10: José M.^a Sanmartín, *Agur jaunak* (1976), cc. 4-19, trompetas I y II.

Posteriormente, mediante la ornamentación y el añadido de nuevos diseños melódicos sobre el material de A —figuras más pequeñas y bordaduras—, así como con una armonía que se mueve hacia la tonalidad relativa menor (fa#), Sanmartín consigue una segunda frase a la que hemos llamado A' (cc. 20-36).

Finalmente, los cc. 37-39 sirven como cadencia final entre el quinto y el primer grado de la tonalidad principal, la mayor.

Por todo ello, podemos afirmar que en *Agur jaunak* (1976), al igual que en sus dos anteriores obras descritas, Sanmartín hizo uso de la variación por ornamentación a la hora de repetir un determinado material compositivo, y de una armonía propia de la música jazz como en *Lúa, lúa*. Es más, los acordes de 7.^a y 9.^a son utilizados sobre la tónica en finales de frase, consiguiendo una versión que rompe con la solemnidad del *Agur jaunak* empleado como saludo en los actos oficiales de las instituciones políticas del País Vasco.

Asimismo, como sugerimos en *Zubi berrian* y *Lúa, lúa*, para *Agur jaunak* también proponemos la utilización de tres trompetas en sib o do, dos trompas de las consideradas estándar, un trombón tenor, otro bajo, y una tuba baja.

Sin embargo, *Agur jaunak* presenta más similitudes con *Lúa, lúa* que con *Zubi berrian*, debido a las articulaciones (*legato* y *tenuto*), dinámicas (*piano*) y textura (melodía acompañada), con las que Sanmartín concluyó una obra no tan dinámica como el último título mencionado.

De igual forma, no podemos obviar la presumible intención reivindicativa del autor al lanzar en pleno inicio de la Transición esta versión de una melodía con tanta relevancia política en el ámbito vasco.

Por último, señalaríamos que las tres composiciones de Sanmartín sonaron por primera vez en conciertos del Grupo de Metales de Radiotelevisión Española organizados o subvencionados desde el Ministerio de Educación y Ciencia.

3. *Divertimento* (1973), de Narcís Bonet (1933)

3.1. Contexto biográfico, génesis y proceso creativo

Afincado en París desde 1950⁵⁵, Narcís Bonet Armengol (Barcelona 1933)⁵⁶ destacó desde temprana edad por su talento para la música. En su ciudad natal, inició su formación de la mano de Joan Massià, María Carbonell y Joan Llongueres, para completarla más tarde con Eduard Toldrà, quien lo presentó al público como pianista y compositor a los trece años de edad, en el Palau de la Música Catalana⁵⁷. Cuando cumplió dieciséis se trasladó a París para asistir a las clases de Nadia Boulanger, y a los veinte obtuvo el Premio de Composición del Conservatoire Américain de Fontainebleau. Igualmente, en 1958, fue galardonado con el Premio de Composición de la *Copley Foundation* de Chicago⁵⁸, y una beca de la Fundación Juan March, con la que compuso su *Concert per a violoncel i orquestra*⁵⁹.

Como señala la profesora Christiane Heine, Narcís Bonet se encargó de la programación de las emisiones en español de la Radiodiffusion Télévision Française, junto a Salvador Bacarisse, desde 1960 a 1966, y, también en París, estudió Dirección de orquesta con Igor Markevitch (1966-1967). Junto a este, se trasladó a Madrid para ejercer como secretario técnico de la Orquesta y Coro de la Radiotelevisión Española durante tres (1967-1970)⁶⁰ de los seis años (1965-1971) en que Markevitch desempeñó el puesto de director titular de esta misma institución⁶¹. Posteriormente, Bonet regresó a

⁵⁵ Alejandro Zabala, “El Lied”, en Francesc Bonastre y Francesc Cortés (coords.), *Història crítica de la música catalana*, Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, p. 313.

⁵⁶ T. Marco, *Historia de la música...*, op. cit., p. 260.

⁵⁷ “Narcís Bonet Armengol”, <http://www.clivis-music.com/compositors/autors/bonet/bonet.html> [último acceso: 20.03.2016].

⁵⁸ Narcís Bonet, “Biografía”, <http://www.narcisbonet.org/biographia?lang=es> [último acceso: 21.08.2016].

⁵⁹ “Composer: Narcís Bonet”, <http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A6130> [último acceso: 20.03.2016].

⁶⁰ Christiane Heine, “Bonet Armengol, Narcís”, en Emilio Casares (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 2), Madrid, SGAE, 1999, p. 610.

⁶¹ José Luis Pérez de Arteaga y Santiago Martín, “Igor Markevitch: «Siempre me ha preocupado la creación de músicos integrales»”, *El País*, 13 de diciembre de 1982, http://elpais.com/diario/1982/12/13/cultura/408582012_850215.html [último acceso: 22.03.2016].

París en 1971 para comenzar su labor docente⁶², un trabajo que según se indica en la página web oficial del compositor se prolonga hasta este momento⁶³.

Si nos fijamos en los seis años que precedieron a la composición objeto de estudio en este epígrafe —*Divertimento* (1973)—, un período que coincidió con el trabajo de Bonet como secretario técnico de la formación sinfónica de RTVE, y con los primeros años como profesor de diferentes asignaturas en la École Normale de Musique Alfred Cortot, advertimos un notable descenso en la producción del compositor que nos ocupa respecto a épocas anteriores. Sin duda, el desempeño de ambos puestos debieron de ocuparle casi todo el tiempo. Como podemos observar al estudiar su catálogo, Bonet había compuesto cincuenta y cinco canciones para voz y piano, así como veintiuna piezas para diferentes plantillas instrumentales entre 1944 y 1966, entre las que destacamos *Marcha de entrada* (1952) —para tres trompetas y dos trombones⁶⁴—, por ser la única de sus composiciones escrita para un conjunto de viento metal con anterioridad a 1973. Sin embargo, entre los años que van desde 1967 a 1972 compuso solamente siete obras, cuatro de las cuales dedicadas al tipo de formación sinfónica que por aquel entonces gestionaba. Se trata, concretamente, de *La pell de brau* (1967)⁶⁵, *L'Anunciació* (1972), *Ho sap tothom i és profecia* (1972), y una estrenada por la Orquesta de RTVE, *Homenaje a Gaudí* (1966). Igualmente, podríamos incluir en este grupo la instrumentación de diversos números de zarzuela con el añadido de breves pasajes de transición que el Bonet tituló *Antología de la zarzuela* (1967)⁶⁶.

La partitura de *Divertimento* (1973) —para tres trompetas, dos trompas, dos trombones y una tuba— no se ha comercializado, pero, según el manuscrito al que hemos tenido acceso —facilitado desde la Biblioteca Nacional de España—, sabemos que fue terminada en el mes de agosto de 1973 y que le fue encargada al autor desde la Comisaría General de la Música para ser estrenada en la V Decena de Música en

⁶² C. Heine, “Bonet Armengol...”, *op. cit.*, p. 610.

⁶³ “prosigue sus actividades pedagógicas en la École Normale de Musique de París y la Schola Cantorum así como en el curso de verano de composición y música de cámara de E.A.M.A. (European American Musical Alliance) en París”, en Narcís Bonet, “Biografía”..., *op. cit.*

⁶⁴ Narcís Bonet, “Catálogo”, <http://www.narcisbonet.org/catalogo?lang=es> [último acceso: 20.03.2016].

N. Bonet, “Catálogo”, *op. cit.*

⁶⁵ T. Marco, *Historia de la música...*, *op. cit.*, p. 261.

⁶⁶ N. Bonet, “Catálogo”..., *op. cit.*

Sevilla⁶⁷. Sonó por primera vez el 2 de octubre de dicho año en la iglesia de El Salvador de esta ciudad, en un concierto del Grupo de Metales de Radiotelevisión Española, convirtiéndose así en una de las cuatro partituras que esta formación estrenaba en su primera actuación este conjunto, con la nómina siguiente: Chicano, Gasent y Sánchez Luque (trompetas), Morató y Seguer (trompas), Esparza y Muñoz (trombones), y Caballero (tuba)⁶⁸.

Por último, queremos resaltar que *Divertimento* es la segunda de las tres piezas dedicadas por este compositor a una formación de instrumentos de viento metal. Como hemos señalado anteriormente, la primera fue *Marcha de entrada* (1952), mientras que la tercera y última, hasta el momento, es *La crèche de Montserrat* (2002) —para dos trompetas *piccolo*, dos trompetas en sib y órgano⁶⁹—.

3.2. Descripción analítica

La estructura general de *Divertimento* se ajusta a lo establecido para el género musical que le da nombre. Como apunta el musicólogo francés Gérard Denizeau, el término *divertimento* designa una serie de piezas de cámara para instrumentos solistas o pequeños conjuntos orquestales, sin ninguna rigidez formal o sintáctica⁷⁰. Los cuatro movimientos que forman esta obra —*Lento-Allegro-Lento*, *Adagio*, *Scherzo* y *Coral*— son un conjunto de composiciones sin otra relación que la de pertenecer a la misma obra. En el primer y tercer movimiento, el compositor recurrió a escalas modales para construir sus melodías, mientras que en el terreno armónico hizo uso de acordes con sonidos añadidos —y de séptima, novena y oncenava— con los que creó una armonía disonante de gran densidad y ambigüedad. En los movimientos segundo y cuarto —*Adagio* y *Coral*, respectivamente—, Bonet empleó melodías tonales apoyadas en una armonía en la que predominan los acordes perfectos mayores y menores. Asimismo, es de destacar la apropiación de dos materiales fallianos que Bonet transformó para

⁶⁷ Narcís Bonet, *Divertimento* [partitura inédita], Barcelona, 1973, p. 1.

⁶⁸ E. Sánchez Pedrote, “Destacada actuación del Grupo...”, *op. cit.*, pp. 51-52.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Gérard Denizeau, *Los géneros musicales. Una visión diferente de la historia de la música*, Barcelona, Ediciones Robinbooks, 2008, p. 174.

escribir el segundo movimiento; se trata de una de las *Siete canciones populares españolas*, la «Asturiana», y de los primeros compases del «Romance del pescador» de *El amor brujo*.

Divertimento tiene una duración aproximada de dieciocho minutos y medio, y fue grabada en una de las emisiones en directo del programa *Lunes de Radio Nacional*, desde la Sala Fénix de Madrid⁷¹. En esta ocasión, los intérpretes también fueron los miembros del GMRTVE⁷².

Primer movimiento: *Lento-Allegro-Lento*

De forma generalizada, la primera trompeta ejerce el papel más importante como ejecutante de la melodía principal en este movimiento de *Divertimento*. Consta de ciento catorce compases de compasillo y está dividido en tres secciones (A-B-A') que, respectivamente, coinciden con las siguientes indicaciones agógicas: *Lento* (corchea=84), *Allegro* (negra=104) y *Tempo primo*. Por ello, la estructura ternaria de este primer movimiento responde a lo incluido en la siguiente tabla:

⁷¹ “Divertimento” [grabación], Madrid, RNE, Archivo Sonoro, ref. V0005400.

⁷² “Música para metales” [invitación al concierto del GMRTVE con motivo de la emisión en directo del programa *Lunes de Radio Nacional*], Madrid, Sala Fénix, 21 de enero de 1974, 20h.

<p>Sección A (cc. 1-31)</p> <p><i>Lento</i></p> <p>Intro A (cc. 1-9) A_{1a} (cc. 10-17) A_{1b} (cc. 18-26) <i>Codetta</i> (cc. 27-31)</p>	<p>Sección B (cc. 32-101)</p> <p><i>Allegro</i></p> <p>Período B₁ (cc. 32-55): Intro B₁ (cc. 32-35) B_{1a} (cc. 36-41) B_{1b} (cc. 42-49) B_{1c} (cc. 50-55)</p> <p>Período B₂ (cc. 56-85): Intro B₂ (cc. 56-58) B_{2a} (cc. 59-68) B_{1d}⁷³ (cc. 69-77) B_{2b} (cc. 78-85)</p> <p>Período B₃ (cc. 86-101): B_{3a} (cc. 86-95) <i>Codetta</i> (cc. 96-101)</p>	<p>Sección A' (cc. 102-114)</p> <p><i>Lento</i></p> <p>Variación Intro A (cc. 102-114)</p>
---	--	--

Tabla 4

La sección A (cc.1-31) se divide, pues, en las siguientes cuatro partes: introducción A (cc. 1-9), frase A_{1a} (cc. 10-17), frase A_{1b} (cc. 18-26) y *codetta* (cc. 27-31).

A_{1a} y A_{1b} consisten en la presentación por dos veces de una melodía en la trompeta I —en *piano* y con articulación de *legato*— acompañada rítmica y armónicamente por los otros siete metales. Esta línea melódica gira en torno a la escala menor armónica de Sol, si bien Bonet la dejó sin resolver al finalizar en la sensible (fa#). Como veremos en el ejemplo 11, se forma a partir de dos motivos: el primero, que aparece en los cc. 13-14 y 16-17, se compone de cinco alturas a distancia de dos intervalos que se alternan —cuarta disminuida descendente y segunda menor ascendente—; el segundo (cc. 15-16) se basa en una sucesión de tres intervalos en la que se alternan la segunda mayor y la segunda menor, ambas ascendentemente. El resto de voces del octeto de metales proporcionan una armonía ambigua al evitar la tónica

⁷³ Véase explicación en pp. 151-152.

(sol) con acordes como los de la menor (c. 15) y la mayor (c. 17), y de novena de sib menor (c. 13). Las trompetas II y III, en *pianissimo* y con sordina, acompañan rítmicamente con un diseño de ocho corcheas por compás que cambian de altura cada dos, cuatro, seis..., un recurso que es empleado a lo largo de todo el movimiento y al que se suma el trombón I en la frase A₁₂ (cc. 18-26), si bien en esta la melodía principal aparece de forma variada. En el ejemplo 12 podemos observar cómo, para la voz de la trompeta I en A₁₂, el compositor suprimió alguna de las alturas, cambió de octava el primer sib y moduló al final para resolver en do menor. Asimismo, observando los siguientes ejemplos (11-12), advertimos las pequeñas diferencias descritas en este párrafo entre las frases A₁₁ y A₁₂.

Example 11: N. Bonet, *Divertimento* (1973), 1er. movimiento, cc. 13-18, trompeta I.

Example 12: N. Bonet, *Divertimento* (1973), 1er. movimiento, cc. 23-26, trompeta I.

En la introducción de A (cc. 1-9) las ocho voces se mueven, principalmente, mediante intervalos de segunda menor y con figuras como la redonda y la blanca, siempre con dinámica de *piano*. Como distinguimos en el ejemplo 13 (cc. 8-9), se crea una textura polifónica y una armonía oscurecida con retardos y notas de paso que comienza en una octava justa con el do de la tuba y el segundo trombón y finaliza en el c. 9 con un aglomerado armónico de transición que identificamos como un acorde de oncenava desde la altura do.

Lento (♩=84) 9

trompetas I y II
p
trompeta III
p
trompa I
p
trompa II
p
tuba
p

Ejemplo 13: N. Bonet, *Divertimento* (1973), 1er. movimiento, cc. 8-9.

La *codetta* de esta sección (cc. 27-31), también en redondas y blancas, consiste en la exposición en *pianissimo* de dos aglomerados armónicos: desde mib (cc. 28-29) y solb (cc. 30-31).

La sección B (cc. 32-101) es la más extensa de las tres que comprenden este primer movimiento de *Divertimento*, y, por el material empleado en la construcción de las diferentes frases por Narcís Bonet, la hemos dividido en tres períodos. El primero (B₁, cc.32-54) se forma mediante una introducción homofónica de cuatro compases (cc.32-35) y una melodía acompañada que ocupa cada una de las siguientes frases: B_{1a} (cc. 36-41), B_{1b} (cc. 42-49) y B_{1c} (cc. 50-54). En esta última, según se advierte en el siguiente ejemplo, la voz principal es interpretada por la tuba en el modo locrio de do# mientras que en las otras dos ocasiones (B_{1a} y B_{1b}) es la trompeta I la que la debe hacerla sonar en el modo locrio de si y sib, respectivamente, siempre en *legato* y con una dinámica de *mezzo piano*.

Allegro (♩=104) 51 52 53 54

tuba
mp

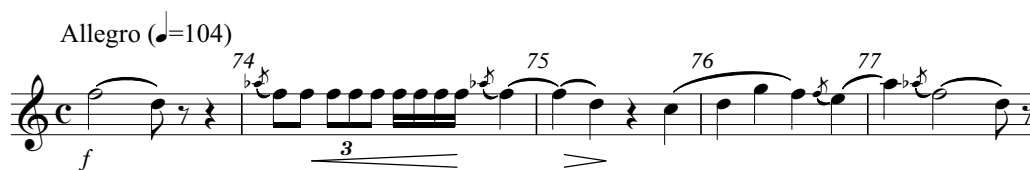
Ejemplo 14: N. Bonet, *Divertimento* (1973), 1er. movimiento, cc. 50-54, tuba.

En las frases B_{1a}, B_{1b} y B_{1c}, las dos voces de trompas y las dos restantes de trompetas acompañan esta melodía mediante el diseño de ocho corcheas por compás que ya apareció en la sección A; esta vez, en *piano* y sin sordina.

B₂ (cc. 56-85), el segundo período de la sección B, está formado por una introducción de cuatro compases (cc. 56-59) y tres frases (B_{2a}, B_{1d} y B_{2b}) en las que la primera trompeta vuelve a ejercer de líder del conjunto. En B₂₁ (cc. 59-68) la trompeta III, con negras en *tenuto*, se une al acompañamiento rítmico y armónico de las dos trompas y dos trombones —corcheas ligadas de dos en dos— para formar el acorde de séptima de re menor con cuarta aumentada y sexta mayor. Sobre ello, y como podemos apreciar en el ejemplo 5, la trompeta I emplea un diseño melódico basado en alturas de la escala pentatónica menor de re.

Ejemplo 15: N. Bonet, *Divertimento* (1973), 1er. movimiento, cc. 59-61.

La siguiente frase la hemos llamado B_{1d} (cc. 69-77) por el material compositivo al que recurrió Bonet. Se trata de una variación melódica de la voz principal que ya se había expuesto en las tres frases del periodo B₁ (B₁₁, B₁₂ y B₁₃). Esta vez, la trompeta I emplea alturas propias de los modos locrio de mib (cc. 69-72) y, como se incluye en el ejemplo 16, de re (cc. 73-77). Con dinámica *forte* y con el añadido de un motivo rítmico (c. 74) que cambia la acentuación de la melodía al desplazarla una parte del compás.



Ejemplo 6. Fuente: N. Bonet, *Divertimento* (1973), 1er. movimiento, cc. 73-77, trompeta I.

Con la frase B_{2b} (cc. 78-85) el compositor retorna a lo empleado en la B_{2a} (cc. 59-68). Ahora el diseño melódico se construye con alturas de la escala pentatónica menor de mi y no de re como en los cc. 59-68.

B₃ (cc. 86-101) es el tercer y último período de la sección B (cc. 32-101) y se forma mediante la frase B_{3a} (cc. 86-95) y la *codetta* de B (cc.96-101). En los primeros cinco compases, Bonet utiliza el contrapunto para desarrollar un ejercicio de imitación a cuatro voces con entradas sucesivas a modo de un *ricercare* o una *canzona* renacentista, siempre a distancia de una quinta justa, excepto la última entrada que se presenta a una cuarta disminuida. Como observamos en el ejemplo 17, donde solamente hemos incluido el inicio de los seis instrumentos que participan en este contrapunto, se trata de un motivo en el que predomina el intervalo de segunda menor, expuesto por primera vez por los dos trombones, desde un do# y en diferentes octavas. La segunda entrada la muestran la trompa I junto a la trompeta III desde sol#, también en octavas distintas; la tercera, la presenta la trompeta II desde un re#; y la cuarta y última entrada corresponde a la trompeta I desde un sol.

Ejemplo 17: N. Bonet, *Divertimento* (1973), 1er. movimiento, cc. 86-90.

En los cc. 92-95, el compositor empleó el mismo material que aparece en el ejemplo anterior, si bien en estos compases se muestra desde alturas diferentes y con un número menor de entradas, tres en vez de cuatro. Las dos trompas lo inician a octava desde fa#, la trompeta II desde do#, y las trompetas I y III desde sol#, en dos octavas.

La *codetta* de B (cc. 96-101) ocupa los cinco últimos compases de esta sección, y en ellos se emplea material compositivo de la sección A. Por un lado, se recurre al diseño de ocho de corcheas por compás que se presentó por primera vez en los cc. 10-17, así como el primero de los motivos melódicos del movimiento —cuarta disminuida descendente y segunda menor ascendente— que ya vimos en el ejemplo 1 de esta descripción (cc. 13-14).

La sección A' (cc. 102-114) es una variación de la introducción A (cc. 1-9). Al igual que en esta, la indicación para el metrónomo es de corchea=84, las figuras más empleadas son la redonda y la blanca, y todas las voces se desplazan, principalmente, mediante intervalos de segunda menor. Igualmente, se comienza en un do en diferentes registros, si bien esta vez participan los ocho metales y se presenta en cuatro octavas en vez de dos: do1 (tuba), do2 (trombón II), do3 (trombón I y trompas) y do4 (trompetas). En toda la sección se debe sonar con una dinámica de *forte* y, en vez de finalizar en do mayor, se resuelve en sib mayor por medio de una cadencia (cc. 113-114) con los acordes de mib menor con 7.^a menor y 11.^a menor, reb mayor con 5.^a aumentada y 9.^a mayor, y de sib mayor con 9.^a mayor.

Segundo movimiento: *Adagio*

Con una extensión de cuarenta y un compases —principalmente de 3/4—, el segundo movimiento del *Divertimento* de Bonet se basa en dos materiales de sendas composiciones de Manuel de Falla: por un lado, se expone dos veces la melodía de una de las piezas de las *Siete canciones populares españolas* para voz y piano, concretamente la «Asturiana»; por otro, los tres primeros compases del «Romance del pescador» de *El Amor brujo* son empleados en las diferentes introducciones del material melódico y en la resolución final del movimiento. En este sentido y con motivo del estreno absoluto de la obra objeto de estudio, el crítico Enrique Sánchez apuntó en el

diario *ABC* lo siguiente: “[...] el «Adagio» es un homenaje a Falla, donde se toma el tema de la «Asturiana» y un motivo del acompañamiento del «Amor brujo»⁷⁴. No obstante, para completar lo que hemos llamado sección inicial, así como para separar las dos presentaciones de la mencionada línea melódica en la sección central, el compositor crea un dibujo también de carácter *cantabile* que hemos denominado “diseño cantable”. Por todo ello, la estructura general de este *Adagio* la podemos representar con la siguiente tabla:

Sección inicial (cc. 1-9)	Sección central (cc. 10-36)	Final (cc. 37-41)
Introducción (cc. 1-3) Diseño cantable (cc. 4-9)	Introducción (cc. 10-11) Asturiana (cc. 12-22) Introducción (cc. 22-23) Diseño cantable (cc. 24-26) Introducción (c. 27) Asturiana (cc. 28-36)	Introducción (cc. 37-39) Cadencia (cc. 40-41)

Tabla 5

Como veremos en los dos próximos ejemplos y centrándonos en el material falliano del «Romance del pescador» usado por Bonet, podemos observar que el compositor catalán respetó el tipo de compás (3/4) y el recurso de la sordina, adoptó casi la misma dinámica (*piano* en vez de *pianissimo*) y el mismo tempo (negra=48 en vez de 44) y trasladó a la trompeta II lo que el autor andaluz había adjudicado a la primera de estas. Sin embargo, Bonet incluyó un pulso continuo de corchea para las tres partes del 3/4 mediante el ritmo otorgado a la tercera trompeta, y cambió la tonalidad con la siguiente armonía: acordes de do# menor (V grado) y re mayor (VI grado) sobre un pedal de tónica (fa# menor), en vez de los de fa mayor (I grado) y sib mayor (IV grado) sobre un pedal de dominante de forma arpegiada (mi, do, sol).

⁷⁴ E. Sánchez Pedrote, “Destacada actuación del Grupo...”, *op. cit.*, pp. 51-52.

Andante molto tranquillo (♩=44)

trompeta I
pp con sord.

trompeta II
pp con sord.

piano
pp

viola
pp con sord.

Ejemplo 18: M. de Falla, *El amor brujo*,
«Romance del pescador», Londres, Chester [J.W.C. 41], 1924, p. 38, cc. 1-3.

Adagio (♩=48)

trompeta II
pp

trompeta III
p

trompa II
p

Ejemplo 19: N. Bonet, *Divertimento* (1973), 2.º movimiento, cc. 1-3.

El “diseño cantable” que aparece en los cc. 4-9 y 24-26 consiste en un dibujo melódico que se muestra en la voz de la trompeta I, siempre acompañado armónicamente por el mismo material que se señala en el ejemplo anterior.

En cuanto a la melodía que Manuel de Falla utilizó para su «Asturiana» (ejemplo 20), debemos explicar que si bien este la escribió en fa menor y la incluyó en su pieza en dos ocasiones, ambas con carácter *dolce espressivo*, Narcís Bonet la presenta también dos veces en este *Adagio* pero con otras características: la primera vez en fa# menor (cc. 12-22), con sordina y en *mezzo piano-mezzo forte*; la segunda y última (cc. 28-36), en do# menor, sin sordina y en *forte*; y en ambos casos con articulación de *legato*. Durante los cc. 12-22, la trompa más aguda ofrece en *mezzo piano* la primera de las tres semifrases en que se divide la melodía (cc. 12-14), y la

trompeta I expone las dos siguientes en *mezzo forte* (cc. 16-21). En los cc. 28-36 (ejemplo 21), este último instrumento debe interpretarla de forma completa (las tres semifrases) en el tono de la dominante (do# menor).

Andante tranquilo (♩=66)

voz

22 23 24 25

dolce espr.

26 27 28 29 30 poco rit. 31 a Tempo

Ejemplo 20: M. de Falla, *Siete canciones populares españolas*, «Asturiana», París, Editions Max-Echig [M.E. 702-708], 1922, p. 38, cc. 21-31.

Adagio (♩=48)

trompeta I

29 30 31

f

32 33 34 35 36

p

Ejemplo 21: N. Bonet, *Divertimento* (1973), 2.º movimiento, cc. 28-36, trompeta I.

Asimismo, y según los ejemplos anteriores (10-11), encontramos otras tres diferencias que describimos a continuación. Respecto al tempo, Falla indicó *Andante tranquilo* (negra=66) mientras Bonet marcó *Adagio* (negra=48). En relación al ritmo, el compositor gaditano comenzó la primera semifrase con una negra en la segunda parte del compás, y la segunda con dos corcheas en el tercer tiempo, mientras que Bonet las inició siempre con corcheas en la primera parte. En cuanto a la textura, la «Asturiana» de Falla es una canción para voz acompañada al piano, con un bajo *Alberti*, mientras que Bonet escolta la melodía polifónicamente, además de añadir una segunda voz más grave en la única ocasión en que la primera trompeta expone la melodía de forma completa, a distancia de una 4.^a justa en la primera trompa.

En los compases finales (37-41), Bonet vuelve al motivo de las *Siete canciones populares españolas* para terminar en una cadencia perfecta en la tonalidad de la menor (cc. 39-41).

Tercer movimiento: *Scherzo*

Este *scherzo* es un movimiento de gran fluidez y dinamismo donde se da la doble función por elipsis de los ictus inicial o final en muchas de las conexiones entre frases. Escrito en 3/4 y con una textura general de melodía acompañada, posee un carácter muy rítmico debido al uso generalizado de negras en *staccato* y una indicación para el metrónomo de blanca con puntillo=104. En cuanto a su estructura general, responde a la definición clásica de *scherzo*, por lo que se divide en grandes partes y una coda. Así se advierte en la siguiente tabla:

1. ^a Parte-minué: : sección A (cc. 1-48) : : B (49-94) - A' (95-144) :
Coda: cc. 145-156 (<i>Fine</i>)
2. ^a Parte-trío: : C (157-198) : : continuación C (199-215) - C' (216-282) :
3. ^a Parte: Repetición de la primera parte o minué

Tabla 6

La sección A (cc. 1-48) ocupa la primera repetición del *scherzo* y se forma por medio de cinco frases (A₁, A₂, A₃, A₄ y A₅) que emplean el mismo material

compositivo, si bien en las tres últimas se modula a otras tonalidades y se cambia de octava y articulación. Es una sección muy rítmica donde predominan las negras con articulación de *staccato* y las indicaciones dinámicas de *piano* y *mezzo piano*. Asimismo, el movimiento de las voces que acompañan se lleva a cabo principalmente mediante semitonos para crear una armonía muy cromática pero siempre teniendo como centro la tonalidad de re mayor, mientras que los dos instrumentos que exponen la voz principal —trompetas I y II— lo hacen generalmente por terceras menores con las que construyen una línea melódica en el modo mixolidio. Esta melodía, también con carácter muy rítmico como vemos en el ejemplo 22, es mostrada por Bonet cinco veces, una en cada una de las frases: en A₁ (cc. 1-12) y A₂ (cc. 12-22) en el modo mixolidio de lab, en A₃ (cc. 22-32) en el de mi, en A₄ (cc. 33-40) en el de mi b y en A₅ (cc. 41-48) en el de re. Igualmente, debemos apuntar que en las tres últimas frases, como observamos en el ejemplo 23, la melodía se muestra siempre en la trompeta I, y no, como en el ejemplo 22, dividida entre las dos trompetas más agudas.

Example 22: Musical score for two trumpets (I and II) in 3/4 time, measures 6-12. The tempo is marked as quarter note = 104. The key signature has one flat (B-flat). Trompeta I has rests in measures 6-8 and then plays notes in 9-12. Trompeta II plays notes throughout. Dynamics include *mp* and *p*.

Ejemplo 22: N. Bonet, *Divertimento* (1973), 3er. movimiento, cc. 5-12, trompetas I y II.

Example 23: Musical score for Trompeta I in 3/4 time, measures 26-32. The tempo is marked as quarter note = 104. The key signature has two sharps (D major). The part consists of a melodic line with chromatic movement. Dynamics include *p*.

Ejemplo 23: N. Bonet, *Divertimento* (1973), 3er. movimiento, cc. 25-32, trompeta I.

La segunda repetición de la primera parte (cc. 1-144) comprende las secciones B (cc. 49-94) y A' (cc. 95-144).

En los cuarenta y seis compases de B, Narcís Bonet recurre con mucha frecuencia a diseños cromáticos con los que crea la parte más disonante de todo el

scherzo, tanto en las voces que acompañan como en el instrumento —trompeta I— que siempre se encarga de la melodía principal. La sección B (cc. 49-94) se divide en cinco frases y, mientras la primera ejerce de introducción —B₁ (cc. 49-62)—, las otras cuatro responden a una estructura melódico-rítmica común —B₂ (cc. 63-70), B₃ (cc. 71-77), B₄ (cc. 78-86) y B₅ (cc. 87-94)—. Como podemos distinguir en el ejemplo 24 (B₂), el compositor construye acordes por cuartas que se mueven cromáticamente en paralelo a la voz más aguda e importante.

Ejemplo 24: N. Bonet, *Divertimento* (1973), 3er. movimiento, cc. 63-70.

En la sección A' (cc. 95-144), el material compositivo empleado corresponde al utilizado en A (cc. 1-48), si bien la melodía que ya describimos en los ejemplos 12 y 13, esta vez, se muestra en dos ocasiones (cc. 117-124 y 125-138), con las siguientes características: en cuanto a la articulación —picado estándar y *staccato*— y al instrumento empleado —trompeta I—, es similar a las frases A₃, A₄ y A₅; respecto a las alturas elegidas —lab mixolidio— y la región armónica —reb mayor—, prácticamente igual que las denominadas A₁ y A₂; la dinámica ahora es *fortissimo*, la única vez en todo el *scherzo*.

Si continuamos con la numeración de compases que Narcís Bonet fijó, ahora es el turno de la coda. Consta de doce compases (cc. 145-156) en los que se reafirma la tonalidad de reb mayor. Y es la tónica de esta región tonal la única altura que se incluye en tres de los cuatro compases que contienen alguna música. En el primero, el sexto y el

último (cc. 145, 150 y 156), una negra en *staccato* en la primera parte del compás para las voces de tuba y trompa II. El c. 147 es el único en el que se evitan los silencios, en este caso, con tres negras en picado corto: reb para trompeta II y tuba, y reb, do, si para la segunda trompa.

El trío (cc. 157-282), la segunda de las secciones de este tercer movimiento, gira en torno a las tonalidades de reb (tónica), solb (subdominante) y dob mayor (subtónica), y se organiza en dos secciones —C (cc. 157-215) y C' (cc. 216-282)— que no se corresponden con los signos de repetición que aparecen (cc. 157-198 y 199-282). Asimismo, las casillas de primera y segunda vez de la última repetición, cc.265-276 y 277-282, son empleados para adelantar la vuelta a las secciones C y A (*Da capo*), según cada caso.

C (cc. 157-215) incluye cuatro frases —C₁, C₂, C₃ y C₄— en las que se aumenta progresivamente la dinámica con una articulación de *legato* —*piano* en C₁ y C₂; *mezzo forte* en C₃ y C₄— hasta llegar al *forte* en *staccato* de la sección C'. El nuevo material melódico se construye mediante la concatenación de blancas y negras, como en la sección A (véanse ejemplos 12-13), si bien ahora se comienza en la última parte del compás por la más pequeña de las dos figuras. Asimismo, Narcís Bonet recurrió al modo dórico y no al mixolidio como en A, y las alturas deben moverse por grados conjuntos en vez de hacerlo mediante intervalos de tercera.

En la frase C₁ (cc. 157-171), la melodía suena en las trompas I y II a dos voces, a distancia de una 4.^a justa, en el modo dórico de mib, y sobre un pedal de solb del trombón I. Como observamos en el siguiente ejemplo (25), los tres instrumentos en *piano* y *legato*.

The musical score for Example 25 consists of three staves: Trompa I, Trompa II, and Trombón I. The time signature is 3/4, and the tempo is marked as quarter note = 104. The score spans measures 165 to 171. Trompa I and II play a melody in two voices, while Trombón I plays a pedal point. The dynamic is piano (p).

Ejemplo 25: N. Bonet, *Divertimento* (1973), 3er. movimiento, cc. 164-171.

Las trompas continúan con la melodía principal a dos voces en C₂ (cc. 171-193) mientras que en las frases C₃ (cc. 193-207) y C₄ (cc. 207-215), según cada caso, son las trompetas I y II las encargadas de ejercer el papel más importante.

La sección C' (cc. 216-264), siempre en *forte* y picado, se divide en las siguientes tres frases: C'₁ (cc. 215-230), C'₂ (cc. 231-247) y C'₃ (cc. 247-272). A su vez, estas se dividen en tres semifrases donde los ocho instrumentos participan en todo momento con un material compositivo muy parecido al de la sección anterior (C), si bien en cada una de ellas lo hacen con diferente armonía. La primera semifrase (cc. 215-220, 231-233 y 247-256) es una pequeña introducción en la que, con el motivo de negra y blanca, los instrumentos más agudos contestan a los más graves. Concretamente, en C'₁ (cc. 215-220), trompetas, trompas y trombón I se turnan con el trombón II y la tuba, y como se muestra en el siguiente ejemplo (26), lo hacen con los acordes de solb mayor con 7.^a menor y reb mayor con 5.^a aumentada, 7.^a y 9.^a mayores, frente a la 5.^a justa formada por el solb y reb de los más graves.

The musical score for Example 26 consists of five staves. The top staff is for trompetas (trumpets), the second for trompas (trumpets), the third for trombón I (trombone I), the fourth for trombón II (trombone II), and the fifth for tuba. The time signature is 3/4, and the tempo is marked as quarter note = 104. The score covers measures 216 to 220. The trompetas and trompas parts play chords in the right hand, while the trombones and tuba play single notes in the left hand. Dynamics are marked 'f' (forte).

Ejemplo 26: N. Bonet, *Divertimento* (1973), 3er. movimiento, cc. 215-220.

En la segunda semifrase (cc. 220-225, 233-235 y 256-265) todo el grupo de metales acompaña a la trompeta I con el mismo ritmo. En C'₁ (cc. 220-225) se parte de la disonancia formada por un acorde de séptima de solb mayor sobre un sol natural en el trombón II y la tuba. Mientras las cuatro voces más agudas —trompetas y trompa I— se mueven casi en paralelo formando acordes perfectos mayores —mib, fa, solb, lab y sib mayor—, los cuatro instrumentos más graves —trompa II, trombones y tuba— lo hacen

por movimiento contrario produciendo el añadido de disonancias por medio de cuartas, séptimas y novenas. Como observamos en el ejemplo 27, por enarmonía, se termina en un acorde de dob mayor con 6.^a y 9.^a mayores.

The musical score for Example 27 consists of five staves. The top staff is for Trompeta I (treble clef), Trompetas II y III (treble clef), Trompas I y II (treble clef), Trombones I y II (bass clef), and Tuba (bass clef). The time signature is 3/4 and the tempo is marked as quarter note = 104. The score spans measures 221 to 225. The music is characterized by complex harmonic textures, including dissonances and enharmonics, and concludes with a major dyad featuring 6th and 9th intervals.

Ejemplo 27.: N. Bonet, *Divertimento* (1973), 3er. movimiento, cc. 220-225.

Es el último acorde descrito —dob mayor (c. 25)— el que sirve de único material compositivo para la tercera y última de las tres semifrases (cc. 225-230, 236-247 y 266-272).

Por último y como señalamos en párrafos anteriores, mencionaremos que tanto los compases restantes de la casilla de primera (273-276) como los de segunda vez de la última repetición (cc. 277-282), sirven para iniciar las secciones C y A, según cada caso.

Cuarto movimiento: *Coral*

Este coral instrumental, en reb mayor y con una marca para el metrónomo de negra=46, es el último de los cuatro movimientos del *Divertimento* de Bonet. Tiene una extensión de veintinueve compases, principalmente de 3/4, y sus diferentes frases se señalan mediante calderones en los acordes finales, como si de un coral vocal se tratara. En la siguiente tabla observamos que el compositor creó una estructura ternaria (A-B-A) como resultado de la instrucción final “*Da capo hasta Fine*” (c. 15). Asimismo, las

tres secciones son determinadas por el número de instrumentos, voces y dinámicas empleadas: ocho o cuatro instrumentos, seis o cuatro voces y *forte* o *piano*, según cada caso.

Sección A (cc. 1-15)	Sección B (cc. 16-29)	<i>Da capo</i> hasta <i>fine</i> (repetición)
8 instrumentos a 6 voces en <i>forte</i>	4 instrumentos a 4 voces en <i>piano</i>	Sección A (cc. 1-15)
		8 instrumentos a 6 voces en <i>forte</i>

Tabla 7

La sección A (cc. 1-15) consta de cinco frases, de unos tres compases cada una. Aquí, las primeras voces de trompeta y trompa —a distancia de octava— ejercen el papel de soprano con una melodía diatónica que se mueve por grados conjuntos, dentro de la tonalidad principal de reb mayor y modulando a su relativo menor (sib). El 2.º trombón y la tuba —a distancia de octava— desempeñan la voz más importante en el plano armónico. En esta sección se insiste en las alturas del acorde perfecto mayor de reb y ambos instrumentos se desplazan generalmente mediante intervalos de 4.^a y 2.^a. Precisamente, un procedimiento que el propio compositor recomienda en su libro *Los principios fundamentales de la armonía* (2008), si bien son de señalar los treinta y cinco años que separan la composición de este coral, en 1973, de la publicación del mencionado libro:

Ciertos diseños del soprano corresponden a ciertas progresiones armónicas [sobre las reglas generales para la realización de los cantos dados]. Es así que: a) un diseño por grados conjuntos [en la voz del soprano] corresponde a la progresión de 4.^a y 2.^a.⁷⁵

⁷⁵ Narcís Bonet, *Los principios fundamentales de la armonía*, Barcelona, Dinsic Publicacions Musicals, 2008, p. 45.

Las voces de soprano —trompeta I y trompa I— y bajo —trombón II y tuba— utilizan casi como única figura la negra, y terminan todas las frases en la fundamental del acorde que ocupa cada calderón. Como veremos en el siguiente ejemplo, al final de la primera frase (c. 4) se resuelve en reb mayor con 9.^a mayor (tónica), si bien en el c. 7 se concluye con un acorde de 7.^a de sib menor (relativo), en el c. 10 en el perfecto mayor de fa (dominante del relativo), y en los cc. 13 y 15, se vuelve a reb mayor con 9.^a mayor (tónica).

Ejemplo 28: N. Bonet, *Divertimento* (1973), 4.º movimiento, cc. 1-4.

La sección B (cc. 16-29) se desarrolla en la tonalidad de mi mayor y se forma por medio de tres frases donde los ocho instrumentos se turnan de manera que siempre hay cuatro para la interpretación de las mismas voces. La primera frase (cc. 16-23) se inicia en la tonalidad de mi mayor (cc. 16-18) y concluye en re mayor mediante una modulación cromática que pasa por re# mayor (cc. 18-23). La segunda frase consta de dos compases (24-25) que el compositor utiliza a modo de puente para volver a una reexposición dentro de B, donde se muestra la música de los cc. 16-18 en los números 26-29.

En conclusión, Narcís Bonet incluyó en su *Divertimento* (1973) cuatro movimientos sin ninguna otra relación que la de pertenecer a la misma pieza. No obstante, el tercero y el cuarto —*Scherzo* y *Coral*— comparten la misma tonalidad, la

de reb mayor. Como ya señalamos, su estructura se ajusta a lo establecido para la forma musical de la que toma el título, porque sus diferentes partes forman una serie de composiciones de cámara para grupo de solistas. El primer movimiento —*Lento-Allegro-Lento*— se mueve armónicamente entre las tonalidades de do mayor, sol menor y solb mayor; consta de ciento catorce compases de compasillo y en él se fijan dos marcas para el metrónomo —corchea=84 y negra=104—. El segundo es un *Adagio* de cuarenta y un compases, principalmente de 3/4, con la marca de negra=48; siempre en modo menor, comienza en la tonalidad de fa# y finaliza en la de la, pasando por do. El tercer movimiento es un *Scherzo* ternario de trescientos cuarenta y ocho compases de 3/4 (blanca con puntillo=104) cuya tonalidad principal, al igual que la del siguiente y último movimiento, es la de reb mayor. El cuarto es un coral instrumental que consta de cuarenta y cuatro compases, prácticamente todos de 3/4, con la indicación de negra=46.

Bonet recurrió a escalas modales en el primer y tercer movimiento para construir sus melodías, si bien en el plano armónico hizo uso de acordes con sonidos añadidos, y de séptima, novena y oncenava, con los que creó una armonía muy disonante de gran densidad y ambigüedad. Sin embargo, en los movimientos segundo y cuarto —*Adagio* y Coral—, el compositor acudió a líneas melódicas tonales apoyadas en una armonía en la que predominan los acordes perfectos mayores y menores. Asimismo, y como es habitual en la mayoría de composiciones para grupo de metales, es la trompeta I la que expone el material melódico más importante, y desempeña la voz más aguda y sobresaliente en las secciones donde todos los instrumentos disfrutaban de una importancia muy parecida.

Los diferentes *tempi*, caracteres, extensiones y materiales compositivos de los cuatro movimientos hacen de esta partitura una música de grandes contrastes que tuvo una muy buena acogida el día de su estreno. Así lo expresó unos días más tarde el crítico, y también profesor y compositor, Xavier Montsalvatge en el diario *La Vanguardia Española*:

[*Divertimento*] responde a lo que el músico ha propuesto; realizar una obra de fácil comunicación entre el autor, los intérpretes y el público, [...] fue muy bien recibida y [...]

[Bonet] debió corresponder personalmente a los muchos aplausos⁷⁶.

En el mismo sentido escribió el crítico para *ABC*, Enrique Sánchez Pedrote: “Obra de gran proyección en el público que aplaudió y obligó a Bonet a corresponder a sus palmas”⁷⁷.

Respecto al tipo de instrumentos que deben emplearse para su ejecución, el compositor especificó tres trompetas en do y escribió las dos trompas en fa, si bien no aclaró nada en cuanto a los dos trombones y la tuba que se incluyen. Por ello, y si tenemos en cuenta el registro adjudicado a cada uno de estos últimos, recomendamos la utilización de un trombón tenor para la voz de trombón I, un trombón bajo para la de trombón II, una tuba baja en los tres primeros movimientos, y una contrabajo para el coral final.

Por último, debemos recordar que *Divertimento* supuso el primer encargo que desde la Comisaría General de la Música —Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia— se realizó para que su estreno se desarrollara en uno de los ciclos de conciertos organizados por este departamento. Concretamente, *Divertimento* sonó por primera vez el 2 de octubre de 1973, en una actuación del Grupo de Metales de Radiotelevisión Española encuadrada en la V Decena de Música de Sevilla.

4. Irradiaciones (1973), de Ángel Arteaga (1928-1984)

4.1. Contexto biográfico, génesis y proceso creativo

Ángel Arteaga de la Guía (Campo de Criptana 1928-1984 Madrid)⁷⁸ comenzó su

⁷⁶ Xavier Montsalvatge, “Diez días de música en Sevilla”, *La Vanguardia Española*, 14 de octubre de 1973, p. 59, <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1973/10/14/pagina-59/34302047/pdf.html?search=diez%20d%C3%ADas%20de%20m%C3%BAscica%20en%20sevilla> [último acceso: 20.03.2015].

⁷⁷ E. Sánchez Pedrote, “Destacada actuación del Grupo de...”, *op. cit.*, pp. 51-52.

⁷⁸ Francisco Yáñez, “Merecido recuerdo”, *MundoClasico.com* (junio 2006),

formación musical —solfeo, piano y violín— en su ciudad natal, y a los catorce años, cuando ingresó en la Agrupación de Música de su localidad, se inició en el estudio del trombón⁷⁹. Precisamente, como intérprete de este último instrumento, cumplió el servicio militar⁸⁰ en la Banda del Ministerio del Ejército, donde coincidió con Carmelo Bernaola (clarinete) y Cristóbal Halffter (percusión y timbales)⁸¹. En esa época, en los años 50, se matriculó en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid⁸², y, como condiscípulo de Antón García Abril y Manuel Moreno Buendía⁸³, asistió a las clases de Victoriano Echevarría (armonía), Francisco Calés Otero (solfeo) y Julio Gómez (composición)⁸⁴.

En 1957, Arteaga obtuvo una beca de la Fundación Segundo Gil Dávila⁸⁵ con la que se trasladó a Munich⁸⁶. Allí permaneció casi siete años para estudiar en la *Hochschule für Musik* con Carl Orff⁸⁷ y Harald Genzmer (1909-2007)⁸⁸, con quien estudió la armonía y el contrapunto en la obra de Hindemith, Schoenberg, Berg y Webern, así como la música de Henze y Stockhausen⁸⁹.

Una mención especial merecen los numerosos premios que el compositor que aquí estudiamos había conseguido la década anterior a la creación de *Irradiaciones* (1973): en 1961 ganó el Concurso de Composición *Hugo von Monfort* (Bregenz,

<http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-imprimir.aspx?xml=fa878ba2-34a4-4b33-8bbe-d55bc2c29b57&tipo=D> [último acceso: 29.04.2016].

⁷⁹ José Antonio López Docal, “Arteaga de la Guía, Ángel”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 1), SGAE, Madrid, 1999, p. 778.

⁸⁰ José Luis Temes, “Ángel Arteaga. Apunte biográfico” [notas a la grabación], en Orquesta Ciudad de Granada y José Luis Temes (dir.), *Ángel Arteaga. Retrato* [CD], Verso [VRS 2035], 2006, p. 7.

⁸¹ “Composer: Carmelo A. Bernaola”,

<http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A792> [último acceso: 29.04.2016].

⁸² J. A. López Docal, “Arteaga de la Guía...”, *op. cit.*

⁸³ “Ángel Arteaga, compositor”, *El País*, 18 de enero de 1984,

http://elpais.com/diario/1984/01/18/agenda/443228401_850215.html [último acceso: 29.04.2016].

⁸⁴ J. L. Temes, “Ángel Arteaga, Apunte...”, *op. cit.*, p. 7.

⁸⁵ Fundación gallega constituida en 1956 y cuyos fines son los de dotar de becas para ampliación de estudios a alumnos y egresados del Seminario de Tuy-Vigo, así como a titulados en Ciencias Químicas, Económicas, Políticas, y de los conservatorios superiores de música de Madrid o Galicia. Para más información, véase <http://www.fundacionsegundogildavila.org/> [último acceso: 29.04.2016].

⁸⁶ J. A. López Docal, “Arteaga de la Guía...”, *op. cit.*

⁸⁷ “Ángel Arteaga” [notas al programa], en Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, “Encuentros” [programa de mano], Madrid, Auditorio Nacional de Música, 28 de mayo de 1996, s.p.

⁸⁸ Alumno de Paul Hindemith y, más tarde, profesor de Composición en la *Musikhochschule* de Friburgo (1946-1957). Igualmente, fue profesor y jefe del Departamento de Composición en la *Hochschule für Musik* en Munich (1957-1974). Para más información véase J. Riedlbauer, “Genzmer, Harald”,

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10881?q=harald+genzmer&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [último acceso: 30.04.2016].

⁸⁹ J. A. López Docal, “Arteaga de la Guía...”, *op. cit.*

Austria), con *Prólogo para orquesta*; en 1962 obtuvo el primer premio del Concurso de Composición organizado por el Ministerio de Información y Turismo, con el poema sinfónico *Las cuevas de Nerja* (1960), así como el Premio *Ferdinando Ballo* (Siena) con *Trío para órgano* (1961)⁹⁰; en 1963 logró el premio del Círculo de Bellas Artes madrileño, por la cantata *Elogios* para voz y orquesta, sobre textos de Saint-John Perse⁹¹; en 1969 fue galardonado por el Sindicato Nacional del Espectáculo⁹², por la composición de la banda sonora de la película *La Celestina*, del director César Fernández-Ardavín⁹³.

Desde su regreso de Alemania en 1964, Ángel Arteaga había impartido clases como profesor de Armonía y Contrapunto en el Conservatorio Superior de Madrid⁹⁴, y adquirió la categoría de catedrático meses antes de su fallecimiento en enero de 1984⁹⁵. Igualmente, desde la segunda mitad de la década de los sesenta, Arteaga había desarrollado numerosos proyectos que le habían llevado a componer obras propiamente de concierto, así como música para cine⁹⁶. En este último género, desplegó una intensa actividad compositiva al escribir las bandas sonoras de más de doscientos títulos —películas, cortometrajes y documentales⁹⁷— entre los que destacamos los largometrajes *Die Hölle von Manitoba* (1965) de Seldon Reynolds, *Somebody's Stolen Our Russian Spy* (1967) de James Ward, *Cotolay* (1967) de José Antonio Nieves, *La marca del hombre lobo* (1967) de Enrique L. Eguiluz, *El vampiro de la autopista* (1970) de Jim Delavena⁹⁸, así como la música para diferentes cintas del nombrado Fernández-Ardavín, como *Airiños... airiños... aires* (1976), *Andaduras de don Quijote* (1976), *Toque de alba* (1976) y *Doña Perfecta* (1977)⁹⁹. En cuanto a la música de concierto de Ángel Arteaga, podemos encontrar desde obras para un instrumento como

⁹⁰ “Ángel Arteaga, compositor”, *El País...*, *op. cit.*

⁹¹ T. Marco, *Historia de la música...*, *op. cit.*, p. 257.

⁹² Luis Miguel Carmona, *La música en el cine español*, Cacitel, Madrid, 2007, p. 220.

⁹³ “Ángel Arteaga” [notas al..., *op. cit.*

⁹⁴ J. L. Temes, “Ángel Arteaga...”, *op. cit.*, p. 7.

⁹⁵ J. A. López Docal, “Arteaga de la Guía...”, *op. cit.*

⁹⁶ J. L. Temes, “Ángel Arteaga...”, *op. cit.*, p. 7.

⁹⁷ F. Yáñez, “Merecido recuerdo”..., *op. cit.*

⁹⁸ “El vampiro de la autopista”, *Film Index International* [base de datos],

http://fii.chadwyck.co.uk/film/full_rec?action=BYID&ID=00385671&OFFSET=4474102017&SUBSET=1&FILE=session/1441397066_18044&ENTRIES=1 [último acceso: 30.04.2016].

⁹⁹ Roger Tinell, *Catálogo anotado de la música española contemporánea basada en la literatura española*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Editorial Comares, Granada, 2001, pp. 178-179, 191, 409, 463.

Segunda palabra (1970), para arpa sola —a modo de meditación y sobre textos bíblicos¹⁰⁰—, hasta composiciones para orquesta y coro como *Kontakion* (1969), para coro mixto y orquesta —sobre textos de la liturgia bizantina—, pasando por piezas camerísticas de pequeño formato como *Santo de palo* (1971), para soprano, flautas, viola y arpa —de corte serial postweberniano y sobre textos de Pedro Salinas¹⁰¹—.

Por todo ello, el trabajo desplegado por Ángel Arteaga durante el año de composición de la obra que aquí nos ocupa —*Irradiaciones* (1973)— podría servir como muestra de su trayectoria a lo largo de toda su vida profesional. En este momento, además de impartir docencia, estrenó en el Teatro de la Zarzuela una de sus óperas breves —concretamente, de quince minutos de duración—, *La mona de imitación* (1958), para soprano, contralto, barítono y orquesta, sobre textos de Ramón Gómez de la Serna; fue el 28 de mayo, en el marco del X Festival de Ópera¹⁰². También se estrenó una película de cuya banda sonora era responsable, *El escaparate*, de Fernández-Ardavín¹⁰³. Además, tras el encargo que le realizó el profesor de flauta y compañero en el Conservatorio madrileño, Rafael López del Cid, Arteaga escribió *Albisiphon* para flauta sola¹⁰⁴, una composición donde se deben alternar la flauta ordinaria con la flauta baja o la flauta en Sol, según disponga de una u otra el intérprete¹⁰⁵.

Como señalamos en el segundo capítulo II, *Irradiaciones* (1973) fue escrita por Arteaga debido al compromiso adquirido con dos de los miembros fundadores del Grupo de Metales de Radiotelevisión Española: Gasent y Sánchez Luque. Estos trompetistas fueron discípulos de Arteaga en las clases de armonía que impartía en el

¹⁰⁰ J. L. Temes, “Ángel Arteaga...”, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰¹ Á. Yáñez, “Merecido recuerdo”..., *op. cit.*

¹⁰² J. A. López Docal, “Arteaga de la Guía...”, *op. cit.*

¹⁰³ “Escaparate, El”, *Ipeliculas.es* [base de datos],

<http://www.ipeliculas.es/pelicula-escaparate-el-1973.php> [último acceso: 30.04.2016].

¹⁰⁴ T. Marco, *Historia de la música...*, *op. cit.*, p. 256.

Albisiphon es una obra cuya primera grabación ha sido realizada en 2006 para el sello Verso por Juan Carlos Chornet, flauta solista de la Orquesta Ciudad de Granada. Para más información véase <http://www.verso.es/detallesdisco.php?ref=VRS%202035&lang=es> [último acceso: 30.04.2016].

Respecto al título de la pieza, Arteaga lo toma de un tipo de flauta a la octava grave de la considerada estándar en do: “una flauta baja inventada en 1910 por Abelardo Albisi [solista de la Orquesta de La Scala, Milán]”, en Jeremy Montagu, Howard Mayer Brown, Jaap Frank y Ardal Powell, “Flute”,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40569#S40569.2.3.5> [último acceso: 23.08.2016].

¹⁰⁵ J. L. Temes, “Ángel Arteaga...”, *op. cit.*, p. 11.

Conservatorio Superior de Madrid, lo que les llevó a mantener una relación de amistad que se mantuvo en el tiempo¹⁰⁶.

Irradiaciones se estrenó el 2 de octubre de 1973 en Sevilla. Al igual que tres de las cuatro obras estudiadas hasta ahora en este capítulo, fue en la iglesia de El Salvador, en un concierto del GMRTVE en el marco de la V Decena de Música de Sevilla, y contó como intérpretes a Chicano, Gasent y Sánchez Luque (trompetas), Morató y Seguer (trompas), Esparza y Muñoz (trombones) y López Caballero (tuba). Según lo descrito por el crítico Sánchez Pedrote, fue la que inició la segunda parte del concierto, lo que la convierte en la primera de las cuatro composiciones estrenadas por el conjunto en dicha ocasión; después vinieron *Zubi berrian* de Sanmartín, *Divertimento* de Bonet, y *Lúa, lúa*, también de Sanmartín¹⁰⁷. Unos meses más tarde, el 22 de enero de 1974, Radio Nacional grabó *Irradiaciones* en la Sala Fénix de Madrid en otra de las actuaciones del GMRTVE¹⁰⁸, y en 1976 fue editada por Alpuerto¹⁰⁹.

4.2. Descripción analítica

Irradiaciones (1973) —para tres trompetas, dos trompas, dos trombones y una tuba— tiene una duración aproximada de ocho minutos y medio. Sin una voluntad melódica clara, en ella se dan dos tipos de texturas alternantes: una tímbrica que el compositor obtuvo mediante la ausencia de silencios, uso de sordinas, *glissandi*, y el empleo casi continuo de acordes con valores largos; y otra contrapuntística producida por la existencia de diferentes planos rítmicos, generalmente, en los que los instrumentos participan divididos en tres grupos —trompetas, trompas, y trombones y tuba—.

Mediante la utilización de acordes disminuidos y con sonidos añadidos, Arteaga logró en *Irradiaciones* una densidad cromática muy fuerte que a veces suavizó con una amplia separación entre las distintas voces, pero que siempre se movió en torno a su centro tonal mi. Asimismo, consiguió una gran ambigüedad e inestabilidad armónica al

¹⁰⁶ R. Gasent *et al.*, conversaciones telefónicas..., *op. cit.*

¹⁰⁷ E. Sánchez Pedrote, “Destacada actuación del Grupo...”, *op. cit.*, pp. 51-52.

¹⁰⁸ “Irradiaciones” [grabación], Madrid, RNE, Archivo Sonoro, ref. V0005399.

¹⁰⁹ Ángel Arteaga, *Irradiaciones* [partitura], Madrid, Alpuerto, 1980.

evitar en las estructuras acordales las terceras o, con bastante frecuencia, incluirlas mixtas (menor-mayor) junto a pares de quintas (justa-aumentada), séptimas o novenas (menor-mayor), lo que origina sonoridades propias de los modos menor y mayor sobre una misma altura. Igualmente, de forma generalizada, el compositor sorteó la formación de quintas y octavas justas entre las diferentes voces de un mismo acorde.

Irradiaciones (1973) se divide en tres secciones —primera (cc. 1-50), segunda (cc. 51-108) y tercera (cc. 109-141)—, en las que cada una de las frases se expone con una determinada indicación metronómica; su estructura general responde a lo incluido en la siguiente tabla:

1. ^a Sección (cc. 1-50)	2. ^a Sección (cc. 51-108)	3. ^a Sección (cc. 109-141)
Introducción 1 (cc. 1-14) negra=40	Subsección A' ₁ (cc. 51-59) negra=120	Subsección C (cc. 109-130) negra=120
Subsección A (cc. 14-30) negra=72	Coral 1 (cc.60-69) negra=60	Subsección B' (cc. 125-141) negra=100
Subsección B (cc. 31-50) negra=112	Subsección A' ₂ (cc. 70-95) negra=120 A' _{2a} (cc. 70-80) A' _{2b} (cc. 81-87) A' _{2c} (cc. 88-95)	
	Coral 2 (cc.96-108), negra=60	

Tabla 8

La primera sección está formada por una introducción (cc. 1-14) y dos subsecciones que hemos llamado A (cc. 14-30) y B (cc. 31-50).

La introducción tiene como centro tonal la altura do y termina, como veremos a continuación, con una cadencia sobre la. Se presentan acordes como los de do mayor con dobles quintas (justa-aumentada) y cuartas (justa-aumentada) en los cc. 3 y 8, sol menor con doble quinta (justa-disminuida) y séptima mayor en el c. 6, si bien en el último compás (14) se forman los de sol# con séptima disminuida y la con novena

menor, ambos con dobles terceras y quintas. Con una indicación para el metrónomo de negra=40 y dos para el compás —4/4 y 3/4—, la introducción constituye una frase de gran carga tímbrica donde destaca el efecto de los *glissandi* que preceden a alturas con valores rítmicos de varias partes; así se advierte en trombones (cc. 2 y 4) y trompas (cc. 4 y 7). También se muestran un gran número de dinámicas —desde el *piano* al *fortissimo*—, se recurre a la sordina estándar en todos los instrumentos —excepto la tuba en los cc. 1-3—, y no se presentan silencios colectivos salvo en el c. 12. Hay un claro dominio del intervalo de segunda aumentada, o tercera menor, que es utilizado como base armónica en toda la frase; las trompas mantienen las alturas mi-sol durante los cc. 1-2, las trompetas hacen sonar fa-sol# en los cc. 3-4, y los trombones y trompas sol-sib en los cc. 5-6 y 8-9, según cada caso. Igualmente, como vemos en el siguiente ejemplo, estos intervallos participan también en la elaboración de los motivos melódicos entre las voces de trompetas —sib-reb en II y III (c. 2); fa-sol# en I y II (c. 3)—, trombones —do-re#, do#-mi y re-fa (cc. 1-2)—, y trompas —mi-sol (c. 4)—.

Ejemplo 29: Á. Arteaga, *Irradiaciones* (1973), Madrid, Alpuerto, 1980, p. 3, cc. 1-4.

En los cc. 10-14, el compositor presenta un nuevo diseño que consiste en dos semicorcheas a distancia de semitono, en *legato*. Con este motivo, como observamos en el ejemplo 30 (cc. 13-14), Arteaga termina la introducción obligando a participar a los

ocho instrumentos, ya sin sordina, en los tres bloques en los que venía dividiendo el octeto de metales desde el c. 7; los dos trombones y la tuba, las dos trompas, y las tres trompetas.

The musical score for Example 30 consists of eight staves for brass instruments: three trumpets (I, II, III), two trombones (I, II), and a tuba. The music is in 3/4 time with a tempo marking of quarter note = 40. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 14. Dynamics include *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The trumpets and trombones play melodic lines, while the tuba provides a rhythmic accompaniment.

Ejemplo 30: Á. Arteaga, *Irradiaciones* (1973), Madrid, Alpuerto, 1980, p. 5, cc. 13-14.

A (cc. 14-30), la segunda frase de la primera sección de *Irradiaciones*, tiene como marca para el metrónomo negra=72 y como centro tonal la. Esta altura se presenta en casi todos los acordes que se forman a lo largo de estos diecisiete compases: la con doble tercera (menor-mayor), 7.^a y 9.^a menores, y la menor con dobles séptimas (menor-mayor) y 11.^a (justa-aumentada). También en A, todos los instrumentos deben emplear la sordina, y los tres grupos en los que el compositor divide el octeto —trompetas, trompas, y trombones y tuba— se alternan para mantener la ausencia de silencio colectivo. Durante los primeros seis compases (cc. 14-19), los valores largos se siguen manteniendo en uno de los grupos mientras otro descansa o expone un diseño melódico que, como antes, no responde a ningún patrón interválico fijo. Asimismo, el intervalo de tercera menor sigue estando muy presente entre las distintas voces de un mismo

instrumento —trompetas, trompas o trombones—. Si nos fijamos en el ejemplo 31, podemos ver que Arteaga se sirve de síncopas, en los cc. 22-30, para crear una textura claramente contrapuntística que busca mantener un pulso de tresillo de corcheas.

Ejemplo 31: Á. Arteaga, *Irradiaciones* (1973), Madrid, Alpuerto, 1980, pp. 6-7, cc. 24-25.

La frase B (cc. 31-50), la tercera y última de esta primera sección, toma como centro tonal la altura mi, dado que en ella se forman principalmente acordes como los de si mayor con doble séptima (menor-mayor) y mi con dobles tercera (menor-mayor) y séptima (menor-mayor). No obstante, como observaremos en el ejemplo 32, estos veinte compases concluyen en un acorde disminuido de re# —con dobles terceras y séptimas (re#, fa-fa#, la y do-do#)— sobre un pedal de mi (tuba). Finalmente, el compositor consigue mayor inestabilidad y ambigüedad armónica al dejar resonar el la4 de la trompeta I; con ello cambia la función del mi, de tónica a dominante.

=112
 48 49 50
 trompetas *fff dim. poco a poco, excepto la 1.^a trompeta*
 trompas *fff dim. poco a poco*
 trombones
 tuba *ff dim. poco a poco*

Ejemplo 32: Á. Arteaga, *Irradiaciones* (1973), Madrid, Alpuerto, 1980, p. 10, cc. 47-50.

Igualmente, debemos señalar que B (cc. 31-50) requiere de una gran concentración y soltura técnica por parte de los intérpretes. Con una indicación de negra=112, se deben cuadrar las diferentes fórmulas rítmicas que se muestran simultáneamente, y que consisten en grupos como tresillos, quintillos, sextillos y septillos de semicorcheas. Como advertimos en el siguiente ejemplo, el compositor continuó ordenando las intervenciones de los ocho metales en tres bloques, si bien no adjudicó siempre idénticos valores rítmicos a los que pertenecen a un mismo grupo.

Musical score for Example 33, showing staves for trompeta I, II, III, trompa I, II, trombón I, II, and tuba. The score is in 4/4 time, with a tempo marking of quarter note = 112. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *p*, *f*, *mf*, and *fff*. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 46.

Ejemplo 33: Á. Arteaga, *Irradiaciones* (1973), Madrid, Alpuerto, 1980, p. 10, cc. 45-46.

La segunda sección (cc. 51-108) de *Irradiaciones* se forma por la unión de las siguientes cuatro subsecciones: A'₁ (cc. 51-59), coral 1 (cc. 60-69), A'₂ (cc. 70-95) y coral 2 (cc. 96-108). En A'₁ y A'₂, Arteaga empleó recursos compositivos muy parecidos a los de la subsección A (cc. 14-30) mientras que en los corales 1 y 2, a tres y ocho voces respectivamente, el autor presentó un nuevo material. Asimismo, debemos apuntar que en esta sección, a diferencia de la primera, y también de la tercera, como veremos con posterioridad, el compositor no ordenó siempre las acciones de los ocho instrumentos en tres grupos —trompetas, trompas y trombones-tuba—, sino que también los hizo participar homofónicamente y en dos bloques.

En A'₁ (cc. 51-59), con compás de 3/4, predominan los valores largos de más de tres partes. Esta frase comienza conectada a la última altura de la sección inicial por medio de un la₄ de la trompeta I, con calderón e indicación de *attacca* (c. 50). Al igual que en los cc. 22-30, en los nueve compases de A'₁ se hace visible un pulso de tresillo de corcheas, si bien ahora se da con entradas escalonadas con acento y *forte-piano*, cada

tres compases, y no en todas las partes de cada compás como en la frase A (cc. 14-30). Respecto al análisis armónico, A'₁ es una excepción en tanto en cuanto es la única parte donde el compositor construye todas sus sonoridades colectivas por medio de intervalos de cuarta, si bien deja resonando (c. 59) la altura principal en la siguiente frase (coral 1), un mib. En el ejemplo 34 (cc. 57-59) podemos observar que se superponen a distancia de tritono los acordes tríadas perfectos mayores de si y fa para, finalmente, dejar resonar la quinta disminuida la-mib.

The musical score for Example 34 consists of seven staves, each representing a different brass instrument: Trompeta I, Trompeta II, Trompeta III, Trompa I, Trompa II, Trombón I, and Tuba. The music is in 3/4 time with a tempo of quarter note = 120. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into measures 58 and 59. The notation includes various rhythmic values, including triplets, and dynamic markings such as *fp* (fortissimo piano), *ff* (fortissimo), and *f* (forte). The parts are written in treble clef for the trumpets and trombones, and bass clef for the tuba.

Ejemplo 34: Á. Arteaga, *Irradiaciones* (1973), Madrid, Alpuerto, 1980, pp. 11-12, cc. 57-59.

El coral 1 (cc. 60-69) es una frase para el trío formado por los dos trombones y la tuba; en compás de 3/4, *tempo Lento*, velocidad para el metrónomo de negra=60, y dinámicas fijas —*mezzo forte* para los trombones y *piano* para la tuba—. Con textura polifónica, las tres voces se mueven independientemente con valores rítmicos de dos partes o más, con las que el compositor creó sonoridades de gran consonancia —re menor (c. 60), sib mayor (c. 63) y la menor (c. 66)—, así como otras como la que

estableció en los dos últimos compases (68-69) con sonidos añadidos: mib mayor con cuarta justa en el que se prescinde de la tercera.

En la subsección A'₂ (cc. 70-95), como en A, el intervalo de tercera menor sigue estando muy presente entre las distintas voces de un mismo instrumento —trompetas, trompas o trombones—, si bien ahora la indicación para el metrónomo es de negra=120. A'₂ se divide en las tres siguientes partes: A'₂a (cc. 70-80), A'₂b (cc. 81-87) y A'₂c (cc. 88-95). En ellas, son los dos trombones los que desempeñan el papel más importante, mientras el resto del octeto se limita a “rellenar” los huecos. A los instrumentos de vara se les marca “muy cantado” y se les obliga a moverse en paralelo. Asimismo, Arteaga volvió a recurrir aquí a los *glissandi* como en los primeros compases de la obra, pero ahora su ejecución real no es posible dado que la distancia más grande para la interpretación de un *glissando* en cualquier trombón —alto, tenor, bajo o contrabajo— correspondería a un intervalo de cuarta aumentada o quinta disminuida, sin embargo el compositor situó el efecto sonoro entre alturas cuyo separación alcanza una quinta justa (re-la y si-fa#). El material empleado por los dos protagonistas se limita a lo que mostramos en el ejemplo 35 (A'₂a), si bien no siempre lo presentó en el mismo orden en A'₂b y A'₂c.

The image shows a musical score for two trombones, labeled 'trombón I' and 'trombón II'. The music is in 3/4 time and spans measures 74 to 78. Above the first measure, there is a tempo marking '♩=120'. The score features parallel motion between the two instruments, with glissandi indicated by wavy lines above the notes. The dynamic marking 'mf' is present, along with the instruction 'muy cantado' for the first instrument. The notes are primarily quarter and eighth notes, with some rests. The key signature has one sharp (F#).

Ejemplo 35: Á. Arteaga, *Irradiaciones* (1973), Madrid, Alpuerto, 1980, pp. 13-14, cc. 73-78, trombones.

El resto del octeto, como observamos en el ejemplo 36 (cc. 76-77), participa con dos intervenciones. La primera, con un diseño cromático de cuatro corcheas en movimiento paralelo (cc. 76 y 89), responde a un patrón descendente de tono-tono-semitono, salvo en la voz de la trompeta III. La segunda intervención, en la tercera parte

de los cc. 77, 83, 84, 91 y 92, consiste en un acorde disminuido de mi, con doble séptima (menor-mayor) y sexta menor.

Ejemplo 36: Á. Arteaga, *Irradiaciones* (1973), Madrid, Alpuerto, 1980, p. 14, cc. 76-77, sin trombones.

Igualmente, y de forma continua en la frase A'_2 (cc. 70-95), Arteaga creó sonoridades propias del modo menor y mayor de mi. En este sentido, debemos señalar que A'_{2a} (cc. 70-80) finaliza con una tercera mayor de los trombones (sol-si), que es precedida por un acorde sobre el mi de la tuba, con séptima menor y dobles 3.^a (menor-mayor) y 9.^a (menor-mayor); A'_{2c} (cc. 88-95) concluye con una tercera menor en dos octavas de trombones y trompas (sol#3-4 y si3-4), que sigue a un acorde de séptima disminuida sobre un mi (mi, sol, sib y do# [reb]); el final de A'_{2b} (cc. 81-87) consiste en un acorde de do# —relativo menor de mi— en el que se evitó la tercera.

El coral 2, una subsección que el propio compositor marcó con la palabra “coral”, presenta un *tempo Lento* y una velocidad para el metrónomo de negra=60, al igual que el primero. Sin embargo, Arteaga fijó ahora el compás de 4/4, la dinámica de *mezzo forte* y un vocabulario armónico en torno a la altura si. En los primeros nueve compases (96-102), el octeto adquiere una textura polifónica al dividirse, como en

ocasiones anteriores, en tres grupos —trompetas, trompas y trombones-tuba—. No obstante, en los cc. 103-105, todos los instrumentos actúan como un bloque homofónico: muestran dos sonoridades muy disonantes —sobre mi y fa#— que preparan el siguiente final (cc. 106-109), un acorde disminuido de si de los dos trombones y la tuba.

La tercera y última sección (cc. 109-141) de *Irradiaciones* se divide en dos subsecciones de marcado carácter rítmico, C y B'.

C (cc. 109-124) expone un material totalmente nuevo con el que Arteaga consigue una parte de extraordinario virtuosismo e importante volumen sonoro; es la frase de mayor dificultad en cuanto a conjunción rítmica de todas las voces. Según vemos en el siguiente ejemplo, en ella se sirve de diferentes grupos de valoración especial, con o sin ligaduras, así como distintos valores rítmicos, para dar a cada una de las ocho voces una métrica diferente, siempre con una dinámica de *fortissimo*.

Ejemplo 37: Á. Arteaga, *Irradiaciones* (1973), Madrid, Alpuerto, 1980, pp. 19-20, cc.119-121.

B' (cc. 125-141), la última subsección de *Irradiaciones*, es una copia de los cc. 35-50 de B, si bien se dan algunos cambios de octava en algunas voces. Al igual que en B, la obra concluye (cc. 137-141) en un la₄ de la trompeta I que proviene de un acorde

con gran inestabilidad: re# con quinta disminuida y dobles terceras y séptimas (re#, fa-fa#, la y do-do#), sobre un pedal de mi (tuba).

En definitiva, *Irradiaciones* (1973), de Ángel Arteaga, es una pieza dedicada a un octeto de metales. Si bien en su partitura general no se especifica qué tipo de trompetas, trombones o tuba deben usarse para su correcta interpretación, recomendaríamos, especialmente por el registro adjudicado a cada instrumento, la utilización de tres trompetas —en sib o do—, dos trompas de las consideradas estándar, un trombón tenor para la voz de trombón I, otro bajo para el trombón II y una tuba contrabajo.

Del mismo modo, hemos de señalar que las diferentes indicaciones para el metrónomo juegan un papel muy destacado en esta obra. Cada una de las subsecciones se expone con una determinada velocidad metronómica: desde negra=40 en la introducción hasta negra=120 en las que hemos denominado A'1, A'2 y C, pasando por otras cifras como 60 en los dos corales, 72 en A, y 100 en B'.

Por el material compositivo empleado, hemos dividido *Irradiaciones* en tres secciones —primera (cc. 1-50), segunda (cc. 51-108) y tercera (cc. 109-141)—, en las que se dan las siguientes texturas: rítmica o contrapuntística y tímbrica. La primera se produce mediante la existencia de diferentes planos rítmicos que, generalmente, se muestran cuando se divide al octeto de metales en tres grupos de instrumentos —trompetas, trompas y trombones-tuba—. La textura tímbrica es causada por la ausencia de silencios y el empleo casi continuo de formaciones acordales con valores largos, así como la utilización de sordinas y, especialmente en trombones, los *glissandi*. En este sentido, traemos a colación las palabras del propio compositor cuando fue preguntado por la elección del título:

[En *Irradiaciones*] se desarrolla un juego de sonoridades y ritmos constantes [...]. El título [...] alude a esos destellos sonoros y rítmicos que se despliegan constantemente¹¹⁰.

¹¹⁰ Juan José Ruiz Molinero, “El Grupo de Metales de la R. TV. Española”, *Ideal*, 26 de junio de 1975, p. 12.

Asimismo, debemos destacar que la recepción de la obra también se fijó en sus efectos sonoros. Por un lado, y al día siguiente de su estreno, el crítico de *ABC* escribió sucintamente lo siguiente: “[de] interesantísimos efectos tímbricos”¹¹¹. Por otro, tras su interpretación en un concierto de la edición de 1975 del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, se dijo:

es una muestra de una búsqueda intensa de plástica sonora partiendo de una lógica tajante, como dice el título: la propia irradiación que ofrecen los instrumentos participantes¹¹².

Respecto a la armonía, Ángel Arteaga hizo uso de acordes disminuidos y con sonidos añadidos, así como otros en los que sorteó las octavas justas. Igualmente, empleó formaciones acordales en las que evitó a veces las terceras, si bien otras veces las incluyó dobles (menor-mayor) junto a pares de quintas (justa-aumentada), séptimas o novenas (menor-mayor). Con todo ello, el compositor armó sonoridades propias de los modos menor y mayor de una misma altura logrando una alta densidad cromática y una gran ambigüedad e inestabilidad armónica, si bien siempre tuvo como eje central la altura mi.

Por todo ello, si tomamos como referencia lo apuntado por Tomás Marco sobre la producción del autor que nos ocupa¹¹³, podemos afirmar que la pieza que aquí estudiamos forma parte del grupo de composiciones experimentales de Ángel Arteaga, y no del de las conservadoras o nacionalistas.

Finalmente, no debemos olvidar que *Irradiaciones* (1973) se estrenó en el primero de los conciertos que el Grupo de Metales de Radiotelevisión Española realizó bajo el auspicio de la Comisaría General de la Música. Sonó por primera vez el mismo día en que lo hicieron las otras tres obras que este conjunto había preparado para su actuación en la V Decena de Música de Sevilla, el 2 de octubre de 1973: *Zubi berrian* y *Lúa, lúa* de Sanmartín, y *Divertimento* de Bonet¹¹⁴.

¹¹¹ E. Sánchez Pedrote, “Destacada actuación del Grupo...”, *op. cit.*, p. 51.

¹¹² J. J. Ruiz Molinero, “El Grupo de Metales...”, *op. cit.*, p. 12.

¹¹³ T. Marco, *Historia de la música...*, *op. cit.*, p. 256.

¹¹⁴ E. Sánchez Pedrote, “Destacada actuación del Grupo...”, *op. cit.*, p. 51.

5. *Reguladores* (1974), de Carlos Cruz de Castro (1941)

5.1. Contexto biográfico, génesis y proceso creativo

Carlos Cruz de Castro nació en Madrid (23 de diciembre de 1941), si bien residió en Las Palmas de Gran Canaria desde los tres meses hasta que regresó a la capital española a los quince años. Su formación musical, en gran parte autodidacta, la inició en 1953 como miembro de la *Schola Cantorum* San Pío X en Las Palmas, y la continuó en las clases particulares de la profesora Concha Tomasetti. Ya con diecisiete años, Cruz de Castro se matriculó en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid para estudiar piano con Manuel Carra¹¹⁵, y, pocos años más tarde, se enroló “en la cuerda de tenores segundos en el Coro Cantores de Madrid, recorriendo la geografía española cantando las óperas de repertorio”¹¹⁶. En el Conservatorio también estudió dirección de orquesta con Enrique García Asensio¹¹⁷ y comenzó composición —por la que se sentía muy atraído¹¹⁸— en 1968¹¹⁹, con Gerardo Gombau y Francisco Calés Otero; de Gombau recibió el acercamiento a la estética vanguardista, así como a la instrumentación y composición del siglo XX, mientras que con Calés logró el entendimiento de las formas más tradicionales¹²⁰. Por su parte, el croata Milko Kelemen (1924)¹²¹ fue el último profesor de composición de Cruz de Castro, asistiendo a sus clases poco tiempo antes de finalizar la partitura que nos ocupa —*Reguladores*

¹¹⁵ “Biografía cronológica”,

<http://www.carloscruzdecastro.com/printable/0000009b30080e404/index.html>

[último acceso: 25.08.2016].

¹¹⁶ Carlos Cruz de Castro, “Memorias musicales y su alrededor”, en Emilio Casares, *Catorce compositores de hoy*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1982, p. 159.

¹¹⁷ “Biografía cronológica”, *op.cit.*

¹¹⁸ “yo iba encaminado [a la composición] [...] desde el principio. Incluso cuando aprendí los valores de las notas, yo ya iba haciendo composiciones. Tanto es así que cuando comencé primero de Composición, yo ya tenía vencida esa distancia que hay entre lo que uno se imagina y lo que en realidad escribe”, en M.^a del Mar Rodríguez, “Carlos Cruz de Castro” [entrevista], *Música y Educación* (núm. 39, octubre 1999), Madrid, Musicalis, 1999, p. 7.

¹¹⁹ Marta Cureses y Ángel Medina, “Cruz de Castro, Carlos”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 4), Madrid, SGAE, 1999, pp. 214-215.

¹²⁰ C. Cruz de Castro, “Memorias musicales y...”, *op. cit.*, p. 160.

¹²¹ Rudolf Lück y ; Koraljka Kos, “Kelemen, Milko”,

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14838?q=milko+kelemen&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [último acceso: 26.11.2014].

(1974)—; fue en la *Robert Schumann Hochschule* de Düsseldorf¹²², durante los años 1972 y 1973¹²³.

En 1971, Cruz de Castro había representado a España en la *VII Biennale de Paris* con las piezas *Menaje* (1970)¹²⁴ —para dos grupos de utensilios de cocina, uno de cristal y otro de metal—, y *Pente* (1970) —para quinteto de viento¹²⁵—, y, en 1972, la Sección Española de la *International Society for Contemporary Music* (ISCM) seleccionó su primer cuarteto de cuerda *Disección* (1968) —dedicado a Gerardo Gombau— como propuesta española para su interpretación en el Festival Mundial de la ISCM de 1972, en Graz (Austria)¹²⁶. Asimismo, al año de finalizar la partitura de la obra objeto de estudio *Reguladores* (1974)— para tres trompetas, dos trompas, dos trombones y una tuba—, Cruz de Castro participó en otros dos eventos: en el Premio Italia, donde representó a Radio Nacional de España con su *Mixititlan* (1975)¹²⁷, para narrador/a coro y grupo instrumental, y, en el Festival Mundial de la SIMC, en París, con la obra para orquesta *Proceso* (1975)¹²⁸.

Al mismo tiempo, en el momento de composición de *Reguladores* para grupo de metales, Cruz de Castro había mostrado ya su faceta de colaborador, fundador y organizador de algunos de los eventos más destacados del segundo franquismo: en 1962 había fundado junto a otros autores *Problemática 63*¹²⁹, un círculo artístico cultural que se organizó en Juventudes Musicales de Madrid a finales de 1962, que reunió principalmente a escritores y compositores, y con el que se pretendía ofrecer una visión conjunta de las artes y las ciencias¹³⁰. Durante los años 1968 y 1971 había formado parte de *Estudio Nueva Generación*¹³¹, un grupo de jóvenes compositores que apoyados

¹²² “Biografía cronológica”, *op. cit.*

¹²³ C. Cruz de Castro, “Memorias musicales...”, *op. cit.*, p. 185.

¹²⁴ “dedicada a la que fue su mujer María Paz Caviedes Cruzado”, en C. Cruz de Castro, “Memorias musicales...”, *op. cit.*, pp. 159 y 187.

¹²⁵ “Curriculum”, <http://www.carloscruzdecastro.com/0000009b3000f3e01/index.html>

[último acceso: 17.02.2014].

¹²⁶ Marta Cureses, *Carlos Cruz de Castro* [Col. Catálogo de Compositores Españoles], Madrid, SGAE, 1994, pp. 3 y 24.

¹²⁷ Encargada por RNE. Para más información sobre esta composición véase C. Cruz de Castro, “Memorias musicales...”, *op. cit.*, p. 148.

¹²⁸ Marta Cureses, “Carlos Cruz de Castro. Travesía hacia México”, *Música oral del Sur* [revista] (núm. 9), Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2012, p. 476.

¹²⁹ M. Cureses, “Carlos Cruz de Castro. Travesía...”, *op. cit.*, p. 475.

¹³⁰ José Antonio Sarmiento, *La otra escritura: la poesía experimental, 1960-1973* [Col. Monografías], Cuenca, Editorial Universidad de Castilla-La Mancha, 1990, p. 11.

¹³¹ M. Cureses y Á. Medina, “Cruz de Castro...”, *op. cit.*, p. 216.

por Ramón Barce —a la sazón, vicepresidente de Juventudes Musicales— y dirigidos por Tomás Marco, organizaron conciertos y ciclos de conferencias¹³² en Radio Nacional de España, y en los institutos Francés y Alemán de Madrid¹³³. En 1970, había creado el *Grupo Canon* junto al compositor Francisco Estévez y el director de teatro Miguel Arrieta, una formación dedicada a la interpretación de música escénica¹³⁴. Por último, hemos de señalar que junto a la pianista y compositora mexicana Alicia Urreta (1933-1987), alumna de Rodolfo Halffter¹³⁵, organizó desde 1973 a 1983 el Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea en México¹³⁶, un evento que nació tras el éxito del Festival de Música Hispana celebrado en 1972 en la Ciudad de México, propuesto por aquella¹³⁷ y donde Cruz de Castro participó con una composición —*Llámalo como quieras* (1971)— que dedicó y estrenó la ya citada pianista¹³⁸.

Sobre las razones que llevaron a Cruz de Castro a escribir *Reguladores* (1974), ha sido el propio autor quien nos ha confirmado que se debió a una petición realizada por los miembros del GMRTVE¹³⁹. Es decir, el compositor accedió a la sugerencia que sus “compañeros” de trabajo le formularon, dado que el primero desempeñaba un puesto de programador en Radio Nacional de España desde 1972¹⁴⁰, y los últimos eran componentes de la OSRTVE. Si bien conocemos que esta pieza se mantiene actualmente “en revisión”¹⁴¹, y que el 25 de abril de 1975 fue grabada en estudio por el

¹³² Teresa Catalán, “Ramón Barce y su aportación: el músico pensador”, *Taller sonoro* [revista en línea] (núm. 18, enero 2009),

<http://www.teresacatalan.com/multimedia/otrosmedios/ramonbarce.pdf> [último acceso: 26.11.2014].

¹³³ Alberto González Lapuente, “Hacia la heterogénea realidad presente”, en Alberto González Lapuente (ed.), *La música en España en el siglo XX* (vol. 7), Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2012, p. 234.

¹³⁴ “Biografía cronológica”, *op. cit.*

¹³⁵ Robert Stevenson, “Urreta Arroyo, Alicia”,

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45156?q=alicia+urreta&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [último acceso: 29.11.2014].

¹³⁶ Germán Gan, “En torno a 1968: cuatro compositores a escena”, en A. González Lapuente (ed.), *La música en España...*, *op. cit.*, p. 208.

¹³⁷ M. Cureses, “Carlos Cruz de Castro. Travesía...”, *op. cit.*, p. 476.

¹³⁸ “Obras gráficas instrumentales sobre textos”,

<http://www.carloscruzdecastro.com/0000009b300810c07/0000009b30083a830/index.html> [último acceso: 26.08.2016].

¹³⁹ Carlos Cruz de Castro, correo electrónico al investigador, 2 de junio de 2015.

¹⁴⁰ “Composer: Carlos Cruz de Castro”,

<http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A969> [último acceso: 26.11.2014].

¹⁴¹ “Obras en revisión”,

<http://www.carloscruzdecastro.com/0000009b300810c07/0000009b300840139/index.html>

Grupo Koan, y bajo la dirección de José Ramón Encinar, para RNE¹⁴², no tenemos datos para confirmar el estreno de *Reguladores* en concierto¹⁴³.

En referencia a las circunstancias que rodeaban al compositor en la época en que finalizó *Reguladores* para octeto de metales (febrero de 1974), hemos de señalar que Cruz de Castro tuvo una gran actividad como creador, dado que escribió hasta siete piezas para formaciones instrumentales totalmente diferentes. Editadas casi todas ellas por Alpuerto¹⁴⁴, nos referimos a los siguientes títulos: *Tucumbalám* (noviembre de 1973) para flauta, oboe, clarinete, trombón, violín, violonchelo y percusión¹⁴⁵; *Pan* (enero de 1974) para flautista y piano preparado; *Anuario* (abril de 1974) para coro mixto a cuatro voces; *Incomunicación* (junio 1974) para cualquier instrumento de arco y piano; *Registros* (junio de 1974) para órgano; *Recordando el pasado* (1973-1974) para ocho instrumentos indeterminados¹⁴⁶—actualmente fuera de catálogo¹⁴⁷—; y *El momento de un instante* (1973-1974), obra de teatro musical¹⁴⁸.

Asimismo, debemos destacar las dos piezas que Cruz de Castro había dedicado unos años antes a formaciones compuestas exclusivamente por instrumentos de viento metal: *Dúo para trompeta y trombón* (1968-1969) —actualmente fuera de catálogo¹⁴⁹—, y *Sincrónico* (octubre de 1972) —para trompeta, trompa y trombón—, donde cada uno de los tres intérpretes debe utilizar un bombo con pedal en el pie izquierdo y unos platillos *hit-hat* en el pie derecho¹⁵⁰. Esta última obra fue editada por Empero Verlag, y se estrenó el 18 de noviembre del mismo año, en Düsseldorf¹⁵¹, bajo

[último acceso: 26.08.2016].

¹⁴² “Reguladores” [grabación], Madrid, RNE, Archivo Sonoro, ref. V0012733.

¹⁴³ “No poseo aquí el dato del estreno pero sí fue en Madrid y creo que fue en el Centro Cultural de la Villa aunque no estoy totalmente seguro”, en C. Cruz de Castro, correo electrónico..., *op. cit.*

Ninguno de los intérpretes consultados del GMRTVE recuerda haberla interpretado en concierto. Asimismo, no hemos conseguido ninguna fuente documental que así lo pruebe.

¹⁴⁴ E. Casares, *Catorce compositores de...*, *op. cit.*, p. 196.

¹⁴⁵ Estrenada en México, está dedicada a Rodolfo Halffter. Para más información véase “Obras gráficas instrumentales y sobre textos”,

<http://www.carloscruzdecastro.com/0000009b300810c07/0000009b30083a830/index.html>

[último acceso: 14.12.2014].

¹⁴⁶ E. Casares, *Catorce compositores de...*, *op. cit.*, p. 196.

¹⁴⁷ “Obras fuera...”, *op. cit.*

¹⁴⁸ “Obras gráficas instrumentales...”, *op. cit.*

¹⁴⁹ “Obras fuera...”, *op. cit.*

¹⁵⁰ “La razón no estriba en hacerles pasar por una prueba circense, sino que conseguir la sincronía entre los dos instrumentos de percusión y el propio de viento, íntimamente ligados a la voluntad de un sólo intérprete”, en C. Cruz de Castro, “Memorias musicales y...”, *op. cit.*, pp. 188-189.

¹⁵¹ E. Casares, *Catorce compositores...*, *op. cit.*, pp. 195-196.

la dirección del propio compositor, estando dedicada a su profesor Milko Kelemen¹⁵².

Reguladores (1974) —para tres trompetas, dos trompas, dos trombones y una tuba— se sitúa temporalmente en los años en que Cruz de Castro escribía para gran orquesta *Capricornio*¹⁵³ (1973-1977), la partitura en la que el autor cree haber consolidado y solidificado su modo particular de ordenar el discurso musical, y que él mismo denominó “concretismo”¹⁵⁴, una propuesta técnica también empleada en la obra de la que nos ocupamos. En sus propias palabras, Cruz de Castro define “concretismo” como

un concepto de composición que diferencia y aísla las partes de un todo, llevando a considerar la obra en sí misma con exclusión de cuanto pueda ser accesorio o superfluo a ella, utilizando una economía de medios paramétricos que concretizan la estructura y, como consecuencia, la forma. Este concepto, si se toma en su aspecto generalizado, va a operar por la descomposición del espectro sonoro, de la paleta de sonidos y procedimientos que el compositor tiene en la mano, concretizando cada obra —caracterizándola— por medio de un sólo elemento, o elementos, proveniente de tal descomposición. En realidad, el «concretismo» aquí conceptualizado, viene a ser una polarización jerárquica [...] de los más diversos elementos de los que se nutre la música en general, tanto si se refieren a la naturaleza puramente física del sonido como a procedimientos conceptuales de estructura y forma, pues cualquier elemento es válido como causa¹⁵⁵.

Del mismo modo, Cruz de Castro nos aclara que

no surgió antes la definición [*concretismo*] y posteriormente el estilo de música que se ajustara a tal definición, sino que ésta se me ocurrió para aplicarla al estilo de obra que venía

¹⁵² “Obras gráficas instrumentales...”, *op. cit.*

¹⁵³ Composición dedicada a la bailarina, coreógrafa, directora y fundadora en 1952 del Ballet Folklórico de México, Amalia Hernández (1917-2000). Para más información véase M. Cureses, *Carlos Cruz de...*, *op. cit.*, p. 18.

¹⁵⁴ C. Cruz de Castro, “Memorias musicales y...”, *op. cit.*, p. 190.

¹⁵⁵ Carlos Cruz de Castro, “El concretismo”, en Asociación Valenciana de Música Contemporánea, *Primer encuentro sobre composición musical*, Valencia, Generalitat Valenciana, Consellería de Educació, Cultura i Ciència, Área de Música del IVAECM, 1989, pp. 83-86.

componiendo. [...] el «concretismo» podría traducirse por la relevancia jerárquica de un elemento convertido en eje, base y esencia de la obra. [...] [es] una posición [...] [desde la que] afrontar la creación musical, una manera de pensar la música¹⁵⁶.

En definitiva, el autor objeto de estudio estaba en plena fase de consolidación de su modo de componer, así como en un momento muy activo desde el punto de vista de la creación en el tiempo en que escribió la pieza para octeto de metales finalizada en febrero de 1974 *Reguladores*. Además, había demostrado unos años antes su interés por los instrumentos de viento metal con la composición de un dúo para trompeta y trombón en 1969, y un trío para trompeta, trompa y trombón, en 1972.

5.2. Descripción analítica

Reguladores (1974) para tres trompetas, dos trompas, dos trombones y una tuba carece de indicación de compás y de líneas divisorias. En ella no se utilizan figuras musicales al uso, sino que se emplean negras sin plica, así como otros símbolos que el compositor explicó —según se advierte en la siguiente imagen— en el reverso de la portada de la propia partitura¹⁵⁷.

¹⁵⁶ *Ibid.*


¹⁵⁷ Carlos Cruz de Castro, *Reguladores* [partitura inédita], reverso de la portada.

Aunque nunca llegó a comercializarse, nos ha sido facilitada por la Editorial Alpuerto.


"REGULADORES"

Carlos Cruz de Castro

 Duración libre y relativa, según la capacidad pulmonar del intérprete

 Duración libre y relativa a la longitud del gráfico, siendo la duración-promedio de un segundo aproximadamente, excepto en las letras "C" y "H" cuya duración está determinada por sí misma

 Entrar dentro del instrumento: Voz, frullato y aire simultáneamente sin que llegue a sonar el timbre del instrumento, aunque deberán mantenerse las posiciones del acorde anterior. (nº 1 voz, frullato y aire, nº 2 frullato y aire, nº 3 aire)

 Repetición múltiple de las notas incluidas en él. Cuando los ocho instrumentistas se encuentran en la letra "C" y por medio de una señal convenida, se pasará a la letra "H".

SORDINAS

Coro { I sonido tapado
II sordina metálica (cuvrés)

Tromba { I sordina normal
II sordina "tazza"
III sordina "wa-wa"

Trombón { I sordina normal
II sordina "wa-wa"


Tuba. sordina normal

COLOCACIÓN DE LOS INSTRUMENTISTAS

Tuba. Tr.III
Cor. I Cor.II
Trbn. I Trbn.II
Tr. I Tr.II

ATENCIÓN

Todos los reguladores "in crescendo", son con sordina. ( y 

Todos los reguladores "in decrescendo", son sin sordina pero entrando la voz dentro del instrumento simultáneamente con el sonido de éste y al mismo tiempo se tiene que producir "frullato". ( y 

DURACION: 11' (circa)

Imagen 2: C. Cruz de Castro, *Reguladores* (1974), reverso de la portada.

Como podemos observar —no sin cierta dificultad— en la imagen anterior, las alturas con regulador de apertura deben hacerse en la primera trompa recurriendo a los sonidos tapados o la sordina metálica¹⁵⁸, mientras que en los demás instrumentos se debe emplear uno de los tipos de sordina especificados: normal¹⁵⁹, *tazza*¹⁶⁰ y *wa-wa*¹⁶¹.

¹⁵⁸ La indicación de "sonido tapado" en la trompa hace referencia al efecto *bouché*; este es el término francés que comúnmente se utiliza en España para determinar los sonidos tapados en la trompa, *stopped* en inglés. Se consigue introduciendo la mano en el pabellón de la trompa más de lo habitual, o mediante la utilización de la sordina metálica, conocida como sordina *bouché*.

¹⁵⁹ Sordina estándar, conocida entre los intérpretes españoles de viento metal mediante la voz inglesa *straight*.

¹⁶⁰ Término italiano para la sordina conocida entre los músicos españoles mediante la voz inglesa *cup*.

¹⁶¹ Tipo de sordina que posee un tubo en su parte central. "Llamada wa-wa por la posibilidad de hacer ese sonido de las vocales 'ua' [...]. La mano izquierda del intérprete se coloca sobre el tubo tapándolo para conseguir el sonido "u" y "a" si lo deja libre", en Stuart Dempster, *The Modern Trombone*, University of California Press, 1979, p. 61.

Por su parte, para los reguladores de cierre, los intérpretes deben dejar la sordina y producir simultáneamente una articulación de *frullato* junto al canto del intérprete del instrumento en cuestión “sin que llegue a sonar el timbre del instrumento”¹⁶². Es decir, un recurso que no había sido empleado hasta este momento por otro compositor en una partitura para grupo de metales en España, y que no debemos considerar como un doble sonido o multifónico o multifónico vocal¹⁶³.

Asimismo, la colocación de los músicos en el escenario debe formar un semicírculo, por lo que de izquierda a derecha quedaría en el siguiente orden: trompeta I, trombón I, trompa I, tuba, trompeta III, trompa II, trombón II y trompeta II.

Acerca del peculiar símbolo de repetición que se incluye, el compositor explica que deberán ser los propios intérpretes los que mediante un gesto acordado continúen adelante, dejando de repetir indefinidamente la música contenida entre aquéllos.

En cuanto al tempo de la pieza, si bien no se especifica compás, el compositor sí detalló en dos de sus doce secciones —mediante un minutaje muy preciso en segundos—, lo que deben durar todas las alturas. Del mismo modo, puntualizó que la duración total de la obra está cercana a los once minutos.

Reguladores (1974) es una pieza con una textura totalmente tímbrica que Cruz de Castro obtuvo mediante el uso de valores aleatoriamente largos¹⁶⁴. No existe ninguna relación armónica ni serial entre los sonidos empleados en esta partitura, no destacando ninguno de ellos sobre los demás. No obstante, sí debemos destacar que entre las alturas de cada instrumento predominan los intervalos más comunes en la música dodecafónica (tritonos) en detrimento de los de la música tonal (cuartas, quintas y octavas justas). Asimismo, y como iremos advirtiendo a lo largo de esta descripción, el regulador (abriendo o cerrando, *crescendo* o *diminuendo*) es el ingrediente principal con el que se construyó la pieza objeto de estudio en este epígrafe.

Reguladores para tres trompetas, dos trompas, dos trombones y una tuba tiene una estructura que consideramos simétrica. Si bien no lo es de una forma absoluta, así la

¹⁶² C. Cruz de Castro, *Reguladores*, *op. cit.*, reverso de la portada.

¹⁶³ “Son el resultado de combinar la voz y tocar el instrumento”, en Antonio Jiménez Marín, *Técnicas avanzadas en el trombón: John Kenny (*1957)* [trabajo de investigación inédito para la Actividad Académica Dirigida], Real Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia” de Granada, septiembre de 2011, p. 14.

¹⁶⁴ “duración libre y relativa, según la capacidad pulmonar del intérprete”, en C. Cruz de Castro, *Reguladores*, *op. cit.*, reverso de la portada.

hemos calificado debido al uso de los reguladores en *crescendo* y *diminuendo* al que recurrió Cruz de Castro. Se divide en tres grandes bloques y cada uno de estos lo conforman diferentes secciones que son identificadas con las doce letras que el propio compositor indicó en la partitura, de la A a la M, prescindiendo de la letra K. En el primer bloque, los reguladores siempre se presentan abriendo (secciones A, B, C y D), mientras que en el segundo bloque los reguladores aparecen abriendo y cerrando (secciones D, E, F y G). Por su parte, en el tercer bloque los reguladores siempre se exponen cerrando (secciones H, I, J, L y M). Para un mejor entendimiento de la estructura, incluimos las dos siguientes tablas:

bloques	1.º			2.º				3.º			
secciones	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J-L	M

Tabla 9

<p>1er. BLOQUE con sordina o <i>bouché</i>; intervenciones individuales</p> <p>sección A $ppp \leftarrow fff$</p> <p>sección B $ppp \leftarrow fff$</p> <p>sección C $ppp \leftarrow ff$ $pp \leftarrow ff$ $pp \leftarrow f$ $p \leftarrow f$ $p \leftarrow mf$ $mp \leftarrow mf$</p>	<p>2.º BLOQUE sordina y multifónicos; intervenciones simultáneas</p> <p>sección D $p \leftarrow f$</p> <p>sección E $p \leftarrow f + f \rightarrow p$</p> <p>sección F $f \rightarrow p$</p> <p>sección G: $f \rightarrow p$</p>	<p>3er. BLOQUE multifónicos; intervenciones individuales</p> <p>sección H $mf \rightarrow mp$ $mf \rightarrow p$ $f \rightarrow p$ $f \rightarrow pp$ $ff \rightarrow pp$ $ff \rightarrow ppp$</p> <p>sección I $fff \rightarrow ppp$</p> <p>secciones J y L $fff \rightarrow ppp$</p> <p>sección M $fff \rightarrow pppp$</p>
---	--	--

Tabla 10

Durante el primer bloque (secciones A, B y C), a excepción de la sonoridad colectiva con la que comienza la obra, y en la que participa todo el octeto de metales (aglomerado armónico de ocho alturas con fundamental en el si de la tuba), las intervenciones de cada instrumento se hacen de forma individual, dando lugar a que suenen los siete componentes que restan del octeto antes de volver a participar el primero de los instrumentos.

La sección A coincide con la música de lo marcado por el compositor como letra A, además de la primera altura de la letra B. Comienza con el acorde mencionado y se completa con una acción individual de cada uno de los metales, en el siguiente orden: trompeta I (sol), tuba (sib), trompa II (do#), trompeta III (si), trombón II (lab), trompa I (fa), trombón I (mi) y trompeta II (re). Estas intervenciones, separadas entre ellas por un silencio que se va reduciendo en dos segundos cada vez —13, 11, 9, 7, 5, 3 y 1— comenzando por los quince entre la intervención simultánea de todo el octeto y la de la trompeta I a solo, consisten en la emisión de una altura con vibrato y regulador abriendo desde *ppp* hasta *fff*, y con una extensión sin concretar —“duración libre y relativa, según la capacidad pulmonar del intérprete”¹⁶⁵—. Además, y como se observa en el siguiente ejemplo, se indica el uso de la sordina en todos los instrumentos excepto para la trompeta I, que debe oírse con sonido tapado.

REGULADORES CARLOS CRUZ DE CASTRO
1974

Ejemplo 38: C. Cruz de Castro, *Reguladores* (1974), p. 1.

¹⁶⁵ C. Cruz de Castro, *Reguladores*, *op. cit.*, reverso de la portada.

En la sección B —desde la segunda altura de la letra B hasta C—, la participación de cada uno de los ocho instrumentos sigue produciéndose de manera individual, si bien esta vez Cruz de Castro no incluyó silencios entre ellas. Comienza por la tuba (re) y finaliza con la trompeta III (la), pasando por la trompa II (do), trompeta I (sol#), trombón I (fa#), trompa I (mib), trompeta II (si) y trombón II (fa). Como ejemplo para ilustrar lo descrito, incluimos la página n.º 2 de la partitura, desde la tercera hasta la séptima intervención:

The image shows a musical score for eight instruments, likely brass, arranged in a grand staff. The score consists of eight staves. A vertical dashed line is drawn through the score, indicating a specific section. Above the top staff, there are dynamic markings: 'ppp' followed by a wedge-shaped crescendo leading to 'ff'. Similar markings are present on other staves, indicating the dynamic range of the instruments. The notation includes notes with stems and beams, and some notes are tied across measures. The overall layout is typical of a professional musical score.

Ejemplo 39: C. Cruz de Castro, *Reguladores* (1974), p. 2.

En la sección C, la última de las que conforman el primer bloque de los tres en que hemos dividido *Reguladores* (1974), Cruz de Castro minuta la música marcando cada segundo con una línea divisoria intermitente. Esta sección tiene una duración total de sesenta y dos segundos, y en ella se dan seis intervenciones de cada uno de los miembros del grupo: con una duración de tres segundos para cada altura, en tandas de ocho intervenciones escalonadas, y siempre comenzando por la tuba. La primera vez, con las indicaciones *ppp* \leftarrow *ff*, las emisiones de los metales se solapan en medio segundo con la del anterior o posterior instrumento, según en cada caso; en el siguiente orden: tuba (la), trompa II (do#), trombón II (re#), trompeta III (si), trompa I (sol), trombón I (fa#), trompeta II (do) y trompeta I (mi). La segunda tanda de ocho intervenciones, con las indicaciones *pp* \leftarrow *ff*, se solapan en un segundo, y aparecen en el siguiente orden: tuba (re), trompeta III (do), trombón I (fa), trompa I (lab), trompeta I (sib), trompa (sol), trombón II (mi) y trompeta II (do#). En la tercera, con las

indicaciones $pp \ll f$, las emisiones de los metales se solapan en un segundo y medio: tuba (do#), trombón I (si), trompeta I (re), trompa II (fa), trompeta II (re), trombón II (mib), trompeta III (sol#) y trompa I (fa#). En las cuarta, quinta y sexta series de ocho intervenciones, el orden es el mismo —tuba, trompeta I, trombón I, trompeta II, trompa II, trombón II, trompeta III y trompa I—, si bien cambian en cada una de ellas las indicaciones dinámicas, las alturas y el tiempo durante el que se solapan: $p \ll f$ y dos segundos para sib, fa#, re#, la, do, re, mi y sol, en la cuarta tanda; $p \ll mf$ y dos segundos y medio para sib, sol#, do#, sol, re#, mi, fa y mi, en la quinta; $mp \ll mf$ y dos segundos y medio para mib, reb, sol, sib, do, fa#, re# y la, en la sexta y última serie de intervenciones.

El segundo bloque de *Reguladores* (1974), al igual que la estructura general de la pieza, presenta una distribución simétrica —secciones D, E y F—, con el añadido de otra sección (G) que más tarde describiremos. Es la parte más densa y dinámica de esta obra de Cruz de Castro, y, de igual forma, es la más difícil física e interpretativamente para los músicos: sin silencios para poder respirar con cierta comodidad, y sin intervenciones simultáneas del octeto para fijar algún posible punto de encuentro. Según se puede ver en el ejemplo n.º 40, es casi imposible determinar en qué orden debe participar cada instrumento por lo que se hace imprescindible el uso de la partitura general por parte de cada intérprete, y no de las partes individuales para cada voz.

Ejemplo 40: C. Cruz de Castro, *Reguladores* (1974), p. 8.

Si bien el principio de la sección D responde al mismo orden de intervenciones instrumentales que en las últimas tres tandas de C —tuba, trompeta I, trombón I, trompeta II, trompa II, trombón II, trompeta III y trompa I—, los finales de las secciones D, E y F, además de los restantes principios (E y F), no son nada precisos, dado que las últimas alturas de algunos instrumentos con material compositivo de D, F y G se prolongan una vez comenzadas las posteriores secciones (E, G y H).

En la sección D, todas las alturas se deben emitir con un regulador de apertura desde *piano* a *forte*. Si bien el compositor no incluyó el término *simile* para indicar que todos los reguladores se hicieran con las mismas dinámicas, así se sobreentiende cuando observamos la partitura. Asimismo, y como indica el propio compositor con las palabras “duración libre y relativa a la longitud del gráfico [regulador], siendo la duración promedio de un segundo aproximadamente”¹⁶⁶, la extensión temporal de cada altura no es concreta, por lo que se hace imprescindible que los propios intérpretes fijen la duración de los seis tamaños diferentes de reguladores que se pueden apreciar. A continuación, incluimos una imagen de la voz de la tuba (ejemplo 41) en la que se pueden observar hasta cinco de aquellos.



Ejemplo 41: C. Cruz de Castro, *Reguladores* (1974), p. 8, tuba.

La sección D ocupa, además de lo señalado por esta misma letra, las primeras alturas de lo marcado como E. Con un número diferente de intervenciones para cada instrumento —desde 32 en la tuba hasta 39 en la trompeta II—, y teniendo en cuenta la distribución de los mismos en la partitura general —empezando por arriba: dos trompas en fa, dos trompetas en do, dos trombones y una tuba—, la música de D se incrusta en lo marcado como E en forma de punta de flecha. Así se advierte en el siguiente ejemplo:

¹⁶⁶ C. Cruz de Castro, *Reguladores*, *op. cit.*, reverso de la portada.

The image shows a musical score for Example 42, consisting of eight staves. The score is marked with a large 'E' at the top left. Several notes and dynamic markings are circled in red. The dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano), with some instances of *f* and *p* being connected by arrows, indicating a crescendo or decrescendo. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Ejemplo 42. Fuente: C. Cruz de Castro, *Reguladores* (1974), p. 9.

La sección E no solo ejerce como pivote para las secciones D y F, sino que también es el eje sobre el que bascula toda la obra. Es aquí donde aparecen los primeros reguladores cerrando, además de las únicas combinaciones de los dos tipos de aquellos, como *crescendo* y *diminuendo*, siempre en alturas distintas para cada una de las dos combinaciones: $p \leftarrow f$ ó $f \rightarrow p$. También, es en esta sección donde por primera vez se debe hacer uso de los multifónicos vocales, además de dejar de usar la sordina en determinadas ocasiones. Así lo pidió el propio Cruz de Castro en sus instrucciones:

Todos los reguladores *in diminuendo* son sin sordina pero emitiendo la voz dentro del instrumento simultáneamente con el sonido de éste y al mismo tiempo se tiene que producir *frullato*¹⁶⁷.

Asimismo, hemos de subrayar que E consiste en un número gradual y diferente de intervenciones para cada una de las voces de los distintos instrumentos: 33 alturas en la trompa I y 35 en la segunda; 37 en la trompeta I, 39 en la segunda, y 38 en la tercera; 36 en el trombón I, 34 en el segundo, y 32 en la tuba. En cuanto al final de E, hemos de señalar que se anticipa —salvo en la primera trompa— a lo señalado como letra F. Como observamos en la página n.º 11 de la partitura, el comienzo de la sección F se da

¹⁶⁷ *Ibid.*

con las primeras alturas de la pieza con reguladores, exclusivamente, en *diminuendo*. Es decir, F es la sección espejo de D, por lo que todas las alturas van con un regulador cerrando, desde *forte* a *piano*: $f \rightrightarrows p$.

Ejemplo 43: C. Cruz de Castro, *Reguladores* (1974), p. 11.

Respecto a la duración de la sección G, se deja al arbitrio de los intérpretes, dado que en las instrucciones que Cruz de Castro marcó para el símbolo de repetición que utiliza, y que veremos en el siguiente ejemplo, podemos leer la siguiente aclaración:

Repetición múltiple de las notas incluidas en él [ocho alturas].
 Cuando los ocho instrumentistas se encuentren en la letra G y por medio de una señal convenida, se pasará a la letra H¹⁶⁸.

Sin embargo, lo expresado en ese párrafo no se corresponde con lo que aparece en la página n.º 13 de la partitura. En ella no queda claro que todos los intérpretes deban iniciar a la vez la sección H, porque, como en otras ocasiones, el final de la sección precedente no es homogéneo ni respeta la línea vertical con la que el compositor fijó el principio de la siguiente. Así lo vemos en el ejemplo 44: mientras la trompeta I debe

¹⁶⁸ *Ibid.*

comenzar la sección H, la tuba debe emitir, todavía, tres alturas de la repetición en que consiste G.

The image shows a musical score for trumpet and tuba parts. It consists of eight staves. The top staff is labeled 'G' and the bottom staff is labeled 'H'. The middle staves are labeled 'trompeta I' and 'tuba'. The score features a series of notes and rests, with some notes circled in red. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Ejemplo 44: C. Cruz de Castro, *Reguladores* (1974), p. 13.

El tercer bloque y último bloque en los que hemos dividido *Reguladores* (1974) de Cruz de Castro es simétrico respecto al primero, si bien no de una manera absoluta; compuesto por las secciones H, I, J, L y M, todas las alturas llevan un regulador de cierre.

La sección H, al igual que C, consiste en seis tandas de intervenciones escalonadas de cada uno de los miembros del octeto: con una duración de tres segundos para cada altura, y con unas indicaciones dinámicas que son contrarias entre las dos secciones. Es decir, mientras en la sección C se termina con alturas a las que se indica

$mp \leftarrow mf$, en H se empieza con $mf \rightarrow mp$, y así sucesivamente. A continuación, ofrecemos dos tablas en las que podemos apreciar la simetría descrita:

sección C					
$ppp \leftarrow ff$	$pp \leftarrow ff$	$pp \leftarrow f$	$p \leftarrow f$	$p \leftarrow mf$	$mp \leftarrow mf$

Tabla 11

sección H					
$mf \rightarrow mp$	$mf \rightarrow p$	$f \rightarrow p$	$f \rightarrow pp$	$ff \rightarrow pp$	$ff \rightarrow ppp$

Tabla 12

Igualmente, entre H y C, los tiempos de solapamiento entre las emisiones de un instrumento con el anterior o posterior, según cada caso, responden a un orden simétrico entre las dos secciones: mientras que en la sección C se comienza por medio segundo, para continuar por 1, 1'5, 2 y 2'5 segundos en las dos últimas tandas, en H se comienza por 2'5 segundos en los dos primeros turnos, para seguir con 2, 1'5, 1 y 0'5 segundos, respectivamente.

En cuanto al orden de las intervenciones escalonadas de los ocho instrumentos, la única simetría que se da es el lugar que ocupan las emisiones de la tuba, dado que en C siempre es el primero en intervenir, en H es el último continuamente. Esta sección también fue minutada por el compositor mediante líneas verticales discontinuas, pero esta vez con una duración de 65 segundos, y no de 62 como en C.

Entre las secciones I y B de *Reguladores*, la simetría se da entre las dinámicas y las primeras y últimas intervenciones de las ocho en que consisten cada una de las secciones: en B, siempre con $ppp \leftarrow fff$, comienza la tuba y termina la tercera trompeta, mientras que la sección I se inicia con la trompeta III y termina con la tuba, invariablemente con $fff \rightarrow ppp$.

Las secciones J y L son simétricas respecto a la primera por varias razones. Como ya describimos con anterioridad en este mismo subepígrafe, la sección A se inaugura con una sonoridad colectiva del octeto y prosigue con una acción individual de cada uno de ellos, con las indicaciones $ppp \leftarrow fff$, siendo estas intervenciones separadas por un silencio que se va reduciendo en dos segundos cada vez entre las siguientes emisiones hasta llegar a uno. Sin embargo, en J se arranca con las ocho acciones individuales en $fff \rightarrow ppp$, y separadas por un silencio que comienza siendo de un segundo que se va aumentando en dos cada vez hasta llegar a quince. Después continúa con lo que Cruz de Castro identificó con la letra L, una inversión casi simétrica del mismo acorde de trecena con el que se empezaba la obra: si, fa#, do, mi, la, re, fa y sol# en la sección A, mientras que en L se construye desde el fa de la tuba, pasando por el re, sol#, mib, la, do# y fa#, para terminar en el si de la trompeta más aguda. Igualmente, debemos apuntar que cada altura de las secciones J y L, al igual que en A, tiene una extensión sin concretar: “duración libre y relativa, según la capacidad pulmonar del intérprete”¹⁶⁹.

Finalmente, la última sección (M) de *Reguladores*, consiste en una acción conjunta del octeto sin variar ninguna de las alturas empleadas en L. Estas son indicadas mediante un símbolo al que el autor recurrió por primera vez en este momento de la pieza, un triángulo con un punto en medio que concreta el sonido elegido en el pentagrama, y que se completa con los números del uno al tres sobre una línea horizontal paralela al pentagrama. Así explicó Cruz de Castro la referida grafía:

Duración libre y relativa, según la capacidad pulmonar del intérprete. [...] Emitir dentro del instrumento: voz, *frullato* y aire simultáneamente sin que llegue a sonar el timbre del instrumento, aunque deberán mantenerse las posiciones del acorde anterior. (n.º 1 voz, *frullato* y aire. n.º 2 *frullato* y aire. n.º 3 aire)¹⁷⁰.

¹⁶⁹ C. Cruz de Castro, *Reguladores*, op. cit., reverso de la portada.

¹⁷⁰ *Ibid.*

Del mismo modo, y como observaremos en el siguiente ejemplo (45), todas las alturas deben comenzar con una dinámica de *fff*, y finalizar con un regulador con ligadura hasta *pppp*.

The image shows a musical score for ten staves, likely for brass instruments. At the top left, there is a measure rest 'M'. The score is divided into three measures, labeled 1, 2, and 3. Each staff begins with a dynamic marking of *fff* (fortissimo) and ends with a dynamic marking of *pppp* (pianissimo). The notes are connected by slurs, and there are vertical dashed lines indicating the boundaries of the three measures. The notation includes various note values and rests, with some notes having stems that cross between staves.

Ejemplo 45: C. Cruz de Castro, *Reguladores* (1974), p. 20.

En conclusión, *Reguladores* —para tres trompetas, dos trompas, dos trombones y una tuba—, de Carlos Cruz de Castro, es una pieza de textura tímbrica. Por ello, sin olvidarnos de *Irradiaciones* (1973), de Ángel Artega, hemos de subrayar que *Reguladores* fue la segunda obra con esta característica dedicada al Grupo de Metales de Radiotelevisión Española, si bien no podemos confirmar su interpretación en concierto por parte de este u otro conjunto. No obstante, sí coincide con la de Artega,

así como con las tres partituras de Sanmartín —*Zubi berrian* (1973), *Lúa, lúa* (1973) y *Agur jaunak* (1976)—, en ser una pieza encargada directamente por los componentes del GMRTVE.

Asimismo, si atendemos a una de las definiciones dadas por el propio Cruz de Castro acerca de su forma de componer —“concretismo: [...] relevancia jerárquica de un elemento convertido en eje [...] de la obra¹⁷¹”—, podemos afirmar que es el regulador (abriendo o cerrando, *crescendo* o *diminuendo*) el ingrediente principal con el que el autor construyó la pieza objeto de estudio en este epígrafe. Por tanto, coincidimos plenamente con la explicación que el mismo compositor nos dio acerca de *Reguladores* (1974):

Fundamentalmente la esencia de la obra es el parámetro dinámico del “regulador” y de ahí el título de *Reguladores*. La obra está dentro del estilo o manera de componer que ya por entonces tenía que ver con la teoría filosófica del “concretismo”, consistente en concretar parámetros y eliminar todo aquello que fuera superfluo a la esencia de la obra. En *Reguladores* la esencia era el “regulador” tanto *crescendo* como *diminuendo*¹⁷².

Respecto a la forma de ordenar las alturas que deben sonar en las voces de cada instrumento, hemos de señalar que no se da ninguna relación armónica ni serial entre estas, y no destaca ninguna de ellas sobre las demás, dado que aparecen todas un número de veces que va desde las 87 para el la# ó sib, y las 113 para el fa# ó solb. Si bien en la partitura que nos ocupa destaca uno de los intervalos más comunes en la música dodecafónica, el tritono. El mismo compositor ha explicado la poca importancia que da a la organización de las alturas en toda su obra. Así se recoge en un artículo de la profesora Marta Cureses:

Pienso que mi música tiene más que ver en como yo la muevo que el sistema armónico o sistemas que yo pudiera utilizar. [...] De hecho, no me preocupan las consonancias o disonancias, porque asumo el concepto de distancia interválica como eso, un simple intervalo. Mi música no está motivada por problemas de

¹⁷¹ C. Cruz de Castro, “El concretismo”, *op. cit.*, pp. 83, 85-86.

¹⁷² C. Cruz de Castro, correo electrónico..., *op. cit.*

naturaleza armónica, sino por si la forma [sic] y la estructura del material que elijo¹⁷³.

Reguladores (1974) tiene una estructura simétrica debido al uso de los reguladores en *crescendo* y *diminuendo* al que recurrió Cruz de Castro. Dividida en tres grandes bloques, cada uno de estos se forman por varias secciones que se identifican con las doce letras que el compositor indicó en la partitura, de la A a la M, prescindiendo de la letra K.

En cuanto a la tesitura en la que se mueven todos los instrumentos, se puede considerar que están dentro de un registro bastante centrado y recomendado por los estándares de la instrumentación y orquestación para una plantilla de tres trompetas en do, dos trompas de las consideradas estándar, dos trombones (tenor para el I y bajo para el II), y una tuba baja. Incluso, si nos fijamos en los cambios de clave —fa y do en 4.^a líneas— en la voz más aguda de trombón, podemos apuntar que existe cierta preocupación estética del compositor por que todas las alturas elegidas estén situadas dentro de cada pentagrama.

6. *Divertimento para Carlos* (ca. 1975) de José Chicano (1929-ca.1998)

6.1. Contexto biográfico, génesis y proceso creativo

José Chicano Cisneros (La Roda, Albacete 1929¹⁷⁴-Madrid ca.1998) fue uno de los tres trompetistas que fundó el Grupo de Metales de Radiotelevisión Española en 1972¹⁷⁵. Como ya destacamos en el epígrafe tercero del segundo capítulo, Chicano estudió en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y, después de trabajar

¹⁷³ Marta Cureses, “Geometric Perspective, Structure and Proportion in Carlos Cruz de Castro’s Compositions”, en *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* (vol. 44, n.º 1, junio de 2013), Zagreb, Croatian Musicological Society, p. 170, <http://www.jstor.org/stable/41955497> [último acceso: 25.08.2016].

¹⁷⁴ “Los instrumentos de viento: el metal. Octubre 1985” [anuncio], en Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, “Programa general del ciclo de conciertos”, Albacete, 1985, p. 33.

¹⁷⁵ Ricardo Gasent, Luis Morató, Juan Sánchez Luque y Salvador Seguer, conversaciones telefónicas con el investigador, octubre-diciembre de 2014.

en la Banda Municipal de Madrid y en la Orquesta Sinfónica de Madrid¹⁷⁶, formó parte como solista de trompeta de la plantilla de la Orquesta Sinfónica de RTVE desde su creación en 1965¹⁷⁷, hasta su pre-jubilación en 1987¹⁷⁸. Asimismo, y según se apuntó en la revista *Música y arte* en 1978, fue considerado a finales de la década de los setenta como uno de los mejores intérpretes españoles de trompeta¹⁷⁹.

En referencia a su composición *Divertimento para Carlos* —para tres trompetas, dos trompas, dos trombones y una tuba—, debemos subrayar que ha sido imposible la localización de la partitura al no estar editada, no conservarse en ninguno de los archivos consultados, y no haber dado resultado los intentos por contactar con algún familiar de José Chicano. Por ello, no se ha podido incluir el subepígrafe dedicado a la descripción analítica de la pieza objeto de estudio.

No obstante, gracias a la información que alguno de los miembros-fundadores del GMRTVE nos ha facilitado oralmente, hemos podido constatar que esta obra debió su existencia a la voluntad del propio autor de dedicar una composición a uno de sus nietos recién nacido por aquel entonces, y que responde al nombre al que se refiere el título *Divertimento para Carlos*¹⁸⁰.

Por otro lado, y basándonos en los programas de mano que hemos podido examinar, tomamos como fecha de finalización de la partitura que nos ocupa el momento más cercano al día en que se inició la gira de conciertos del GMRTVE en que *Divertimento para Carlos* de Chicano fue programada por primera vez. Es decir, indicamos que el año de composición es “ca. 1975”, dado que se anunció en cada uno de los programas de mano de las actuaciones que el nombrado conjunto realizó en enero de 1975, en tres localidades lucenses —Mondoñedo (20 de enero)¹⁸¹, Lugo (21 de enero)¹⁸² y Monforte de Lemos (22 de enero)¹⁸³—. Estas se desarrollaron en el marco de

¹⁷⁶ “Los instrumentos de viento...”, *op. cit.*, p. 33.

¹⁷⁷ J. R. Ripoll, *Cuarenta años sonando...*, *op. cit.*, p. 22.

¹⁷⁸ Juan Sánchez Luque, conversación telefónica con el investigador, 11 de abril de 2015.

¹⁷⁹ M.^a Pilar Lafarga, “La trompeta”, *Música y arte* (núm. 5) [revista], segunda época, junio-julio de 1978, Madrid, 1978, p. 41.

¹⁸⁰ R. Gasent *et al.*, conversaciones telefónicas..., *op. cit.*

¹⁸¹ Orfeón de la Sociedad de Obreros de Mondoñedo, “Concierto del Grupo de Metales de RTV ESPAÑOLA” [programa de mano], Mondoñedo (Lugo), 20 de enero de 1975.

¹⁸² S. F. de Lugo, “Concierto del Grupo de Metales...”, *op. cit.*

la V edición del Ciclo de Intérpretes Españoles en España, siendo organizadas por distintas sociedades culturales bajo el patrocinio económico de la Comisaría Nacional de la Música. Los intérpretes fueron el propio Chicano, Gasent y Sánchez Luque (trompetas), Morató y Seguer (trompas), Esparza y Muñoz (trombones), y Botías (bombardino)¹⁸⁴.

Igualmente, constatamos que *Divertimento para Carlos* (ca. 1975) de José Chicano sonó a través de las ondas de RNE el 17 de marzo de 1976, debido a la emisión en directo del concierto que el GMRTVE realizó ese día desde el Palau de la Música Catalana de Barcelona, como parte del programa *Dimecres de Ràdio Nacional*¹⁸⁵.

7. Pequeña suite para grupo de metales (ca. 1975) de Manuel Berná (1915-2011)

7.1. Contexto biográfico, génesis y proceso creativo

Pequeña suite para grupo de metales es una composición de Manuel Berná García a cuya partitura no hemos tenido acceso: no se ha comercializado y según los herederos legales del autor —sus hijos Dulce Nombre y Manuel Berná Serna—, tampoco ha sido localizada en el archivo personal de este músico¹⁸⁶. Sin embargo, existen fuentes documentales —una tesis doctoral defendida en 2010¹⁸⁷ y una crítica periodística del 19 de marzo de 1975¹⁸⁸— que nos han hecho dudar de la fecha de finalización de *Pequeña suite para grupo de metales*, si bien, finalmente, nos hemos decantado por “ca. 1975”.

¹⁸³ Sociedad Filarmónica de Monforte de Lemos, “Concierto del Grupo de Metales de RTV ESPAÑOLA” [programa de mano], Monforte de Lemos (Lugo), Aula Magna de la Escuela de Maestría Industrial, 22 de enero de 1975.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ “Música per a metall” [invitación al concierto del GMRTVE con motivo de la emisión..., *op. cit.*

¹⁸⁶ Dulce Nombre y Manuel Berná Serna, Conversaciones telefónicas con el investigador, julio-septiembre de 2015.

¹⁸⁷ Consuelo Giner Tormo, *La estética de la obra sinfónica de Manuel Berná García* [tesis], Murcia, Universidad de Murcia, 2010.

¹⁸⁸ Enrique Sánchez Pedrote, “Concierto por el Grupo de Metales de RTVE en el Auditorium de la Facultad de Medicina”, *ABC* (edición Andalucía), 19 de marzo de 1975, p. 57, <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1975/03/19/057.html> [último acceso: 31.08.2016].

Por un lado, en la investigación de la Dra. Giner Tormo, donde se estudia la estética de la obra sinfónica de Manuel Berná García, se afirma que este compositor escribió en 1965 una pieza para grupo de metales titulada *Pequeña suite*¹⁸⁹. Incluso, en las conversaciones telefónicas mantenidas con la profesora Giner Tormo, se nos apuntó que ella misma había tenido el manuscrito en sus manos al clasificar y ordenar todas las partituras que el compositor había escrito y acumulado a lo largo de su vida, y que el título objeto de estudio había sido escrito para una plantilla de ocho metales con tres trompetas, tres trompas y dos trombones¹⁹⁰.

Por su parte, el profesor Sánchez Pedrote¹⁹¹ había reflejado en la prensa de 1975 que el 17 de marzo de ese mismo año se había estrenado, en un concierto en Sevilla del Grupo de Metales de Radiotelevisión Española, una obra con el título de *Pequeña suite para grupo de metales*, también de Manuel Berná, y dedicada al nombrado octeto con tres trompetas, dos trompas, dos trombones y una tuba¹⁹². Exactamente, las palabras del crítico que apuntan esto fueron las siguientes:

La segunda parte se inició con el estreno de «Pequeña suite para grupo de metales», de Manuel Berná, [...]. Esta partitura está dedicada a los artistas visitantes¹⁹³.

Es decir, según esta última fuente, *Pequeña suite para grupo de metales* fue creada ex profeso para el conjunto constituido en 1972 con la denominación de GMRTVE, y sonó por primera vez ante el público en marzo de 1975 con la plantilla instrumental que este había utilizado en todas sus actuaciones durante los años 1975-1979 —la de tres trompetas, dos trompas, dos trombones y un bombardino (tuba tenor)—, siendo sus intérpretes los siguientes: Chicano, Gasent y Sánchez Luque (trompetas), Morató y Seguer (trompas), Esparza y Muñoz (trombones), y Botías (bombardino).

¹⁸⁹ C. Giner Tormo, *La estética de la obra sinfónica...*, *op. cit.*, pp. 100 y 110.

¹⁹⁰ Consuelo Giner Tormo, Conversaciones telefónicas con el investigador, julio-septiembre de 2015.

¹⁹¹ Ramón M.^a Serrera, “75 años de crítica musical en ABC de Sevilla”, en Antonio Checa, Carmen Espejo y M.^a José Ruiz Acosta (coords.), *ABC de Sevilla: un diario y una ciudad, análisis de un modelo de periodismo local*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, p. 25.

¹⁹² E. Sánchez Pedrote, “Concierto por el Grupo de Metales...”, *op. cit.*

¹⁹³ *Ibid.*

Igualmente, y, si bien no hemos podido determinar el tipo de compromiso que llevó a Berná a componer la pieza que aquí nos ocupa, el haber constatado que el concierto en cuestión fue subvencionado por el Ministerio de Educación y Ciencia con motivo de la inauguración del Auditorio de la Facultad de Medicina de la Universidad hispalense, ha sido otro de los aspectos que nos ha hecho decantarnos por incluir *Pequeña suite para grupo de metales* en este capítulo como una partitura de 1975, y no en el primero de esta tesis en cuanto a obra con posible fecha de composición en 1965, y para un octeto en el que se prescindía de la tuba y se empleaban tres trompas en lugar de dos. Como ya hemos señalado en el capítulo II, el GMRTVE había recibido un apoyo constante desde su constitución en 1972 por parte de uno de los departamentos del nombrado Ministerio: la Comisaría Nacional de la Música que gestionaba Antonio Iglesias, una unidad administrativa que subvencionó la mayoría de las actuaciones en las que esta formación participó durante la década que abarca el marco cronológico de la presente investigación (1972-1981).

Del mismo modo, y como ya ha ocurrido con cinco de las composiciones estudiadas en este capítulo —*Zubi berrian* (1973) y *Lúa, lúa* (1973) de Sanmartín, *Divertimento* (1973) de Bonet, *Irradiaciones* (1973) de Arteaga y *Divertimento para Carlos* (ca. 1975) de Chicano—, constatamos que *Pequeña suite para grupo de metales* de Manuel Berná sonó a través de las ondas de RNE. Según la invitación que se repartió al público para su asistencia, fue —justamente— un año más tarde al de su estreno, el 17 de marzo de 1976, debido a la emisión en directo del concierto que el GMRTVE realizó ese día desde el Palau de la Música Catalana de Barcelona, como parte del programa *Dimecres de Ràdio Nacional*¹⁹⁴.

Una vez expuesta toda la información de la que disponemos en referencia a la génesis y el proceso creativo de *Pequeña suite para grupo de metales* de Berná, a continuación incluimos su correspondiente contexto biográfico.

Manuel Berná García (Albatera, Alicante 1915-2011)¹⁹⁵ inició su formación musical de la mano de su padre que, por aquel entonces, era el director de la banda de

¹⁹⁴ “Música per a metall” [invitación al concierto del GMRTVE con motivo de la emisión..., *op. cit.*

¹⁹⁵ Consuelo Giner Tormo, “Muere Manuel Berná García, gran compositor sinfónico”, *Laverdad.es* [diario en línea], 2 de febrero de 2011,

su localidad natal¹⁹⁶. A los catorce años ingresó en el Ejército de Tierra como trompetista —Regimiento de Infantería “La princesa” n.º 4 en Alicante—, y, después de varios ascensos y destinos diferentes por los que alcanzó la oficialidad como teniente en 1946, se retiró con el grado de comandante, y como director de la Banda del Ministerio del Ejército en Madrid, el mismo año en que compusiera *Pequeña suite para grupo de metales* (ca. 1975)¹⁹⁷.

Con su llegada a este último destino como capitán en 1967, Berná, además de atender sus obligaciones militares, continuó con su actividad como compositor de boleros, rancheras y otras piezas de música ligera, así como de pasodobles y marchas militares. Entre los primeros podemos subrayar las más de diez que escribió con letras de Felisa Merchán Cantisán durante los años 1970-1974, y entre las segundas se cuentan *Marcha paracaidista* (1970), *Navegando en Elcano* (1971) y *Los gastadores* (1974). Asimismo, Berná dirigió en esa época las orquestas que acompañaban a las cantantes Imperio Argentina y Marujita Díaz en los teatros madrileños Goya y Lope de Vega, respectivamente¹⁹⁸.

De igual modo, es necesario destacar que seis años antes de componer la *Pequeña suite para grupo de metales* (1975), Berná conoció a Gerardo Gombau, al que consideró su maestro de composición contemporánea, siendo este quien lo introdujera en el estudio de la música serial¹⁹⁹.

Por último, hemos de resaltar que Manuel Berná fue galardonado en 1974²⁰⁰ con el Premio de Composición “Maestro Villa” del Ayuntamiento de Madrid, por su pieza para orquesta *Imágenes*, una partitura que estrenó la Orquesta Nacional de España bajo la dirección de Frühbeck de Burgos en 1977²⁰¹.

<http://www.laverdad.es/alicante/prensa/20110402/opinion/manuel-berna-garcia-gran-20110402.html>
[último acceso: 31.08.2014].

¹⁹⁶ Vicente Galbis, “Berná García, Manuel”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 2), Madrid, SGAE, 1999, p. 398.

¹⁹⁷ C. Giner Tormo, *La estética de la obra sinfónica...*, *op. cit.*, pp. 20-56.

¹⁹⁸ C. Giner Tormo, *La estética de la obra sinfónica...*, *op. cit.*, pp. 51-101.

¹⁹⁹ C. Giner Tormo, *La estética de la obra sinfónica...*, *op. cit.*, p. 53.

²⁰⁰ V. Galbis, “Berná García...”, *op. cit.*, p. 399.

²⁰¹ Antonio Fernández-Cid, “Alicia de Larrocha, Rafael Frühbeck y la Orquesta Nacional”, *ABC*, de 1974, p. 42, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1977/02/06/050.html>
[último acceso: 01.09.2016].

Respecto a la descripción analítica de *Pequeña suite para grupo de metales* (1975) de Manuel Berná, si bien no hemos conseguido realizarla por la falta de su partitura, sí podemos apuntar lo señalado por Sánchez Pedrote en el diario *ABC* en relación a su estructura y estilo:

se desarrolla en tres movimientos: «Allegro scherzando», que el mismo autor considera como una minimización de un «scherzo formal» [...]; «Andante triste», con un tema profundo por el trombón y repetido luego por los dos trombones y el bombardino [tuba tenor] [...]; el «Allegro non troppo» es muy gracioso [...] en el que destaca la trompeta en La (la cual llama el autor el violín de metal con pistones)²⁰².

En conclusión, no tenemos la seguridad de que *Pequeña suite* (1965) para un grupo de metales con tres trompetas, tres trompas y dos trombones —como defiende la Dra. Giner Tormo— sea la misma composición de Manuel Berná que se describió en la anterior crítica periodística con el título de *Pequeña suite para grupo de metales*, y dedicada al GMRTVE con tres trompetas, dos trompas, dos trombones y una tuba. Ni siquiera podemos confirmar que la segunda de las composiciones se trate de una adaptación de la primera de estas.

Finalmente, y respecto a la modalidad de los cuatro instrumentos de viento metal que deben ser empleados para su interpretación, debemos señalar dos cuestiones. La primera, se refiere al tipo de trompeta llamada *piccolo* y que Berná identifica con otra de sus denominaciones como trompeta en la, siendo *Pequeña suite para grupo de metales* (1975) la primera de las partituras dedicadas al GMRTVE en la que hemos podido documentar el empleo de la misma. La segunda, estaría relacionada con el tipo de tuba a emplear; ¿especificaría Berná la utilización de la modalidad de tenor o bombardino, o serían los mismos intérpretes los que la sugirieron por ser la modalidad de este instrumento que emplearon durante los años 1975-1979, en detrimento de la tuba contrabajo que incluyeron en sus actuaciones de otras épocas (1972-1974 y 1979-1981)?

²⁰² E. Sánchez Pedrote, “Concierto por el Grupo de Metales...”, *op. cit.*

8. *Diaphonias* (1975), de José Peris (1924)

8.1. Contexto biográfico, génesis y proceso creativo

El compositor, organista y catedrático José Peris Lacasa nació en 1924 en el municipio zaragozano de Maella. Después de su paso por el Conservatorio de Zaragoza, y una vez finalizado el servicio militar en Madrid —como percusionista de la Banda de Música del Regimiento Inmemorial n.º 1²⁰³—, estudió armonía y contrapunto con Julio Gómez en el Real Conservatorio Superior de Música de la capital española, así como órgano y composición con Jesús Guridi²⁰⁴. En la década de 1950, según apunta la musicóloga Belén Pérez Castillo en la voz dedicada a este autor en el *Diccionario de música española e hispanoamericana*, Peris rechazó el ofrecimiento de Federico Sopena —a la sazón director del mencionado centro educativo— para trabajar como profesor auxiliar de Solfeo en este conservatorio, siendo una propuesta que este último le realizó tras haber conseguido el Premio Extraordinario Fin de Carrera en 1955. También en esta época, y antes de escribir *Diaphonias* (1975) —para tres trompetas, dos trompas, dos trombones y una tuba—, Peris participó en la organización de la Unión Musical Universitaria, y recibió clases y consejos de los compositores Eduardo Toldrá y Fernando Remacha²⁰⁵, así como de Nadia Boulanger y Darios Milhaud en París²⁰⁶, y de Carl Orff en Munich²⁰⁷. Ya en los años 60, José Peris recibió los dos siguientes galardones: Premio de Composición *Juan Crisóstomo Arriaga* (Bilbao 1962) por *Variaciones para gran orquesta sobre una pavana de Luis de Milán*²⁰⁸, y Premio Nacional de Música (1965) por la obra para barítono y orquesta *Concierto espiritual*²⁰⁹.

En el momento de composición de *Diaphonias* (1975), Peris ejercía como catedrático de Armonía y Contrapunto y Fuga en el Conservatorio de Alicante, un puesto que llevaba ocupando desde 1960: al principio de manera interina, y desde 1962

²⁰³ Belén Pérez Castillo, “Peris Lacasa, José”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 8), Madrid, SGAE, 2001, p. 717.

²⁰⁴ “Composer: José Peris Lacasa”,

<http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A6132> [último acceso: 04.09.2016].

²⁰⁵ B. Pérez Castillo, “Peris Lacasa...”, *op. cit.*, pp. 717-718.

²⁰⁶ “Composer: José Peris...”, *op. cit.*

²⁰⁷ B. Pérez Castillo, “Peris Lacasa...”, *op. cit.*, p. 718.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ “Composer: José Peris...”, *op. cit.*

como funcionario de carrera. De igual forma, fue nombrado profesor titular de Música de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Alicante en 1972, y profesor adjunto en 1973 en la Universidad Autónoma de Madrid²¹⁰, una institución donde alcanzaría la categoría de catedrático numerario en 1980²¹¹, y la de profesor emérito en 1989 con adscripción al Departamento de Música, Plástica y Expresión Corporal²¹², y donde se encargaría de la formación estética de todo el alumnado a través de la organización de la actividad artística y curricular en materia musical²¹³, así como de la fundación y organización desde 1972 de los Ciclos de Grandes Autores e Intérpretes de la Música²¹⁴.

Por otro lado, podemos observar que la actividad compositiva de Peris durante los años previos a la creación de *Diaphonias* para grupo de metales se centró, mayoritariamente, en piezas para voz y orquesta, o voz y grupo instrumental. Nos referimos a los siguientes títulos: *Preámbulo para gran orquesta-Saeta* (1970) para cantaor y orquesta²¹⁵, *Concierto homenaje a Juan Ruiz, Arcipreste de Hita* (1972) para soprano, barítono, flauta, guitarra y percusión²¹⁶ —inspirada en el *Libro del buen amor*²¹⁷—, *Canciones para Dulcinea* (1973) para barítono y veinte instrumentos solistas²¹⁸ —con textos de Jaime Ferrán²¹⁹—, y *Sinfonía jonda* (1974) para cantaor y orquesta²²⁰.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ *Real Decreto 1286/1980, de 30 de junio, por el que se nombra catedrático numerario de Universidad a don José Peris Lacasa, BOE* (núm. 158), 2 de julio de 1980, p. 15158, <http://www.boe.es/boe/dias/1980/07/02/index.php?s=2> [último acceso: 05.09.2016].

²¹² *Resolución de 12 de enero de 1990, de la Universidad Autónoma de Madrid, por la que se nombra Profesor emérito a don José Peris Lacasa, BOE* (núm. 20), 23 de enero de 1990, p. 2153, https://www.boe.es/boe/dias/1990/01/23/indice_departamentos.php?d=20&e=UNIVERSIDADES [último acceso: 05.09.2016].

²¹³ B. Pérez Castillo, “Peris Lacasa...”, *op. cit.*, p. 718.

²¹⁴ Begoña Lolo “Presentación del Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música” [dosier inédito], Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2014, p. 5.

²¹⁵ “La Orquesta Sinfónica de Murcia homenajea al Maestro José Peris en su 90º aniversario”, 31 de marzo de 2014, <http://www.sgae.es/la-orquesta-sinfonica-de-murcia-homenajea-al-maestro-jose-peris-en-su-90-aniversario/> [último acceso: 23.02.2015].

²¹⁶ B. Pérez Castillo, “Peris Lacasa...”, *op. cit.*, p. 720.

²¹⁷ “El próximo miércoles se inaugura el congreso sobre el Arcipreste de Hita”, *ABC*, 18 de junio de 1972, p. 63, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1972/06/18/063.html> [último acceso: 05.09.2016].

²¹⁸ B. Pérez Castillo, “Peris Lacasa...”, *op. cit.*, p. 720.

²¹⁹ T. Marco, *Historia de la música...*, *op. cit.*, p. 258.

²²⁰ “Composer: José Peris...”, *op. cit.*

Asimismo, la musicóloga Katia de Miguel ha señalado que Peris “es el compositor de su generación que más ha cultivado la música sacra”²²¹: desde *Puer natus est in Bethlehem* (1955) para coro mixto a cuatro voces, hasta su última versión, estrenada en abril de 2014 en Berlín, para *mezzosoprano* y orquesta de cámara de *Las siete últimas palabras de Cristo en la Cruz* de Joseph Haydn²²², pasando por su *Ofertorio* (1981) a dieciséis voces, escrito con motivo de la visita del Papa Juan Pablo II a España, y su *Te Deum* (1984) para solistas, coro y orquesta²²³, con el que se conmemoró el cuatrocientos aniversario de la construcción del Monasterio de El Escorial²²⁴.

Diaphonias (1975) —para tres trompetas, dos trompas, dos trombones y una tuba— sonó por primera vez ante el público en un concierto perteneciente a la XXIV edición del Festival Internacional de Música y Danza de Granada²²⁵. Fue en el mismo mes en que Peris finalizó la partitura²²⁶, el 26 de junio del año de su composición, en el Patio de los Arrayanes de la Alhambra²²⁷, y contó como intérpretes con Chicano, Gasent y Sánchez Luque (trompetas), Morató y Troya (trompas), Esparza y Muñoz (trombones), y Botías (bombardino)²²⁸. Es decir, se interpretó por primera vez sin la profundidad sonora que el compositor reflejó en la partitura al utilizarse, en lugar de una tuba baja o contrabajo, el bombardino o tuba tenor, un instrumento de la misma familia pero cuyo registro es una octava más aguda que la tuba solicitada por Peris.

No obstante, como se escucha en otra grabación del mismo conjunto que realizó RNE el 27 de mayo de 1996, sí se empleó una tuba contrabajo y no un bombardino. Fue en un concierto —ya con la denominación de Grupo Español de Metales— en el Centro

²²¹ K. de Miguel, “Homenaje...”, *op. cit.*

²²² “José Peris estrena en Berlín una nueva versión de una obra de Haydn”, *El Periódico de Aragón*, 13 de abril de 2014,

http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/jose-peris-estrena-berlin-nueva-version-obra-haydn_934608.html,

consultado a 21 de febrero de 2015.

²²³ B. Pérez Castillo, “Peris Lacasa...”, *op. cit.*, p. 720.

²²⁴ “José Peris Lacasa”. *ABC*, 6 de julio de 1985, p. 94.

²²⁵ José Peris, conversación en Madrid con el investigador, 2 de junio de 2015.

²²⁶ José Peris, *Diaphonias* [partitura manuscrita inédita], 1975, portada.

²²⁷ J. A. Lacárcel, “La Música barroca y contemporánea, en el recital del Grupo de Metales de la...”, *op. cit.*, p. 16.

²²⁸ Así se observa en la foto que acompaña a la crítica del diario *Ideal*. Para más información véase J. J. Ruiz Molinero, “El Grupo de Metales...”, *op. cit.*, p. 12.

Cultural de la Villa de Madrid²²⁹, en el marco de un ciclo que la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles organizó junto a la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, y el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea del Ministerio de Cultura²³⁰.

Al igual que señalamos acerca de la pieza *Divertimento* (1973) de Narcís Bonet, *Diaphonias* (1975) fue encargada por la Comisaría Nacional de la Música para que el Grupo de Metales de Radiotelevisión Española la pudiera estrenar en uno de los festivales organizados desde aquel departamento de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia²³¹.

No obstante, y como ya destacamos en el capítulo I de la presente tesis²³², José Peris había demostrado antes de 1975 su interés por el timbre de los instrumentos de viento metal al escribir en 1966 *Pater Noster* —para tres voces masculinas solistas, órgano y grupo de metales formado por “trompetas y trombones”—, una partitura concebida para ser interpretada en un acto protocolario como lo son las otras dos obras para grupo de metales que Peris escribió posteriormente a *Diaphonias* (1975): *Música ceremonial* (1976) y *Fanfarria* (1990)²³³. Concretamente, constatamos que *Pater Noster* (1966) fue compuesta por Peris para que sonara durante la celebración religiosa del nacimiento de su hijo mayor que se llevó a cabo en Alemania²³⁴. Debieron pasar más de cuarenta años hasta que se escuchara por primera vez en España; fue en 2007, en un concierto homenaje que la Sociedad Filarmónica de Zaragoza rindió al compositor maellano²³⁵. En referencia a *Música ceremonial*, solamente tenemos la información que ha especificado la Dra. Pérez Castillo —compuesta en 1976 para un grupo de

²²⁹ “Diaphonias” [grabación], Madrid, RNE, Archivo Sonoro, ref. C0033830.

²³⁰ Leopoldo Hontañón, “Se clausura el ciclo de la Asociación de Compositores”, *ABC*, 29.05.1990, p. 103, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1990/05/29/103.html> [último acceso: 05.09.2016].

²³¹ J. Peris, conversación en Madrid..., *op. cit.*

²³² Para más información véase el subepígrafe 2.6 del capítulo I.

²³³ B. Pérez Castillo, “Peris Lacasa...”, *op. cit.*, p. 720.

²³⁴ Eva García, “Peris reivindica a los músicos aragoneses de los siglos XVII y XVIII”, *El Periódico de Aragón*, 8 de mayo de 2007, http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/peris-reivindica-musicos-aragoneses-siglo-xvi-xvii_319612.html [último acceso: 16.08.2015].

²³⁵ “Homenaje musical al compositor José Peris”, *El Periódico de Aragón*, 7 de mayo de 2007, http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/homenaje-musical-compositor-jose-peris_319304.html [último acceso: 16.08.2015].

metales²³⁶—, dado que el mismo compositor no ha podido localizar en su archivo la partitura inédita de la misma, ni recuerda el motivo por el que la escribió²³⁷. Por su parte, *Fanfarria* (1990) surgió para un ciclo de conciertos en el Patio del Príncipe del Palacio Real de Madrid, dedicándosela Peris al Marqués de Mondéjar²³⁸, Nicolás Cotoner y Cotoner, quien por aquel entonces era jefe de la Casa de S. M. el Rey²³⁹. De igual forma, hemos de apuntar que *Fanfarria* (1990) fue revisada por el mismo autor en 2001 con ocasión de un concierto del Grupo de Metales de la Orquesta Filarmónica de Berlín en el Auditorio Nacional²⁴⁰, para seis trompetas, una trompa, cinco trombones y una tuba²⁴¹.

En definitiva, de las cuatro piezas para grupo de metales compuestas por José Peris hasta el momento, *Diaphonias* (1975) es la única que lo fue para ser interpretada sin ninguna razón protocolaria. Al mismo tiempo, esta partitura es la segunda y última de las obras cuyo encargo se realizó desde la Comisaría de la Música gestionada por Antonio Iglesias para ser estrenada por el GMRTVE, así como el noveno título en el orden cronológico de las dedicadas a este conjunto desde su constitución en 1972.

8.2. Descripción analítica

Diaphonias (1975), diafonías en castellano, hace alusión en su título al término que se utilizaba en la teoría griega para referirse a la disonancia, como contraposición a *symphonia*, consonancia²⁴². Con una duración aproximada de diez minutos²⁴³, esta pieza

²³⁶ B. Pérez Castillo, “Peris Lacasa...”, *op. cit.*, p. 720.

²³⁷ J. Peris, conversación en Madrid..., *op. cit.*

²³⁸ Antonio Fernández Cid, “La Sinfónica de Radio Praga, para la Universidad Autónoma”, *ABC*, 18 de febrero de 1994, p. 102,

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1994/02/18/102.html>

[último acceso: 25.09.2016].

²³⁹ “El marqués de Mondéjar, «padre adoptivo del rey», será enterrado hoy en la intimidad”, *El País*, 7 de marzo de 1996, http://elpais.com/diario/1996/03/07/espana/826153216_850215.html

[último acceso: 08.09.2015].

²⁴⁰ Leopoldo Hontañón, “Los metales de la Filarmónica de Berlín se presentan en España”, *ABC*, 5 de marzo de 2001, p. 78,

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2001/03/05/078.html>

[último acceso: 08.09.2016].

²⁴¹ “Composer: José Peris...”, *op. cit.*

²⁴² J. Peris, conversación en Madrid..., *op. cit.*

está llena de sonoridades de las consideradas como disonantes, formadas generalmente por intervalos de 2.^a menor, *clusters* y aglomerados armónicos de tres y cuatro sonidos por segundas.

Según el material compositivo y las indicaciones metronómicas empleadas por Peris, hemos dividido la estructura de *Diaphonias* en dos secciones: A (cc. 1-80), de textura tímbrica y carácter estático, y B (cc. 81-135), con texturas homofónica y polifónica, además de un carácter más dinámico. Igualmente, en cada una de estas partes, el compositor incluyó dos fragmentos a modo de cadencia, estando representados en la siguiente tabla como columnas entre las subsecciones A₁ y A₂ (c. 49), y entre B₁ y B₂ (cc. 97-98).

sección A (cc. 1-80)			sección B (cc. 81-135)		
A ₁ (cc. 1-45)		A ₂ (50-67)	A ₃ (68-80)	B ₁ (81-96)	B ₂ (99-135)

Tabla 13

La sección A, siempre con la indicación metronómica de negra con puntillo=70, consta de tres subsecciones (A₁, A₂ y A₃) que Peris constituye mediante la unión de cinco frases: A_{1a} y A_{1b} para A₁; A_{2a} y A_{2b} para A₂; y A_{3a} y A_{3b} para A₃.

En la subsección A₁, además de las frases A_{1a} (cc. 1-17) y A_{1b} (cc. 21-45), el compositor introduce uno de los fragmentos a modo de cadencia (c. 49), así como dos partes a modo de cortas turbulencias rítmicas en los finales de aquellas (cc. 18-20 y 46-48).

La frase A_{1a} (cc. 1-17) consiste en una exposición triple del *cluster* formado por las alturas la, dob, do, do#-reb, re y mi: mientras que en los cc. 5 y 11 este aparece con una duración corta —una corchea a contratiempo—, la última vez se presenta con una extensión de casi cinco compases completos (13-17). El resto de la frase se completa

Para más información véase Don Michel Randel (ed.), *Diccionario Harvard de música*, Madrid, Alianza Editorial, 2009, p. 393.

²⁴³ “Diaphonias” [grabación]..., op. cit.

con sonoridades de valores largos para uno, dos o tres instrumentos, respectivamente. Si el primer compás es un silencio para todo el grupo, en los cc. 2-4 la tuba hace sonar la altura *dob* en *pianississimo*. Después, y como se observa en el siguiente ejemplo, los dos trombones chocan en el semitono que forman sus alturas *sib* y *dob*, también en *ppp* (cc. 5-8), y, finalmente, la tuba y los dos trombones forman el acorde de *la#*, *dob* y *do* (cc. 11-13).

The musical score for Example 46 is written for five instruments: trumpets, trombones I and II, and tuba. The time signature is 6/8, and the tempo is marked as quarter note = 70. The score is divided into measures 2 through 8. In measures 2-4, the tuba plays a low note (dob) in ppp. In measures 5-8, the two trombones play a semitone interval (sib and dob) in ppp. In measures 11-13, the tuba and two trombones play an interval (la#, dob, do) in ppp.

Ejemplo 46: J. Peris, *Diaphonias* (1975), cc. 1-8.

Los cc. 18-20 forman una célula independiente que sirve de separación entre las frases A_{1a} y A_{1b} , siendo la primera vez que Peris utiliza un diseño con un claro carácter rítmico: tresillo de corcheas en la tuba, seisillos de semicorcheas en trompetas, y *sforzando* en trompas. Todo termina, según se advierte en el ejemplo 47, con el *cluster* formado por las alturas *fa*, *sol*, *sib*, *do*, *do#*, *re* y *re#*.

Ejemplo: J. Peris, *Diaphonias* (1975), cc. 18-20.

La frase A_{1b} (cc. 21-45) trata de una cuádruple muestra del *cluster* integrado por las ocho alturas que van, a distancia de semitono, desde el $la\#$ al fa (cc. 24, 27, 34 y 36). Este es más denso que el aparecido en A_{1a} , dado que ahora se le suman dos alturas nuevas, el $la\#$ y el mib . Asimismo, siempre se presenta con una figuración de corta duración en todos los instrumentos, a excepción de la trompa I que prolonga la altura fa durante varios compases. Del mismo modo, esta (cc. 24-29 en *ppp*, 34-36 en *pp* y 39-43 en *ppp*), junto al *dob* en *pianississimo* de la tuba (cc. 21-23 y 30-31) y del trombón II (cc. 32-33), completan los huecos entre los cuatro *clusters*.

La segunda de las partes rítmicas (cc. 46-48) de *Diaphonias* sirve de separación entre las subsecciones A_1 y A_2 , y consiste en cuatro intervenciones escalonadas de todo el octeto con articulación de *marcato* (cc. 46-47) y *molto marcato* (c. 48): la primera se da en la segunda parte del c. 46 (2/4), la segunda y la tercera lo hacen en el c. 47 (3/4) —parte central y última, respectivamente—. No obstante, en esta última se aprecia un error, bien por falta de un silencio de corchea como primera o segunda mitad de aquella, o por escribir el compositor un tresillo de semicorcheas en lugar de uno de corcheas. En la cuarta intervención escalonada (c. 48), las siete corcheas del 7/8 son pronunciadas por diferentes instrumentos o grupos de estos. Para su mejor comprensión, incluimos los

tres compases descritos en este párrafo (46-48), así como el silencio de corchea que José Peris omitió en la primera mitad de la última parte del c. 47.

Ejemplo 48: J. Peris, *Diaphonias* (1975), cc. 46-48.

La parte señalada con el término italiano *libero* (c. 49) la constituyen un grupo de corcheas, en forma de canon, sobre un pedal compuesto por un intervalo de 2.^a mayor (do-re). El canon, con la indicación agógica de *rubato* y con articulación de *staccatissimo*, afecta a los dos trombones y la tuba, mientras que el sonido prolongado, con calderón, lo es para las dos trompas. Al final de las corcheas, sobre una línea que desciende oblicuamente, Peris marcó “sigue libre”, por lo que deducimos que se debe continuar “hasta las notas más graves posibles”, como sí se concreta en el c. 97.

La subsección A₂ (cc. 50-67) se divide en las frases A_{2a} (cc. 50-62) y A_{2b} (cc. 63-67).

Durante la práctica totalidad de la frase A_{2a} (cc. 50-60), la altura que suena de manera continua (sol) es emitida, esta vez, por la trompeta I, mientras que las cuatro sonoridades por segundas que aparecen lo hacen en seis compases y en tres formas distintas. La primera vez —mi, fa, fa#-solb y sol—, con dos corcheas ligadas en *pianississimo*, el *cluster* se muestra en la parte inicial de un 3/4 (cc. 50 y 53). La

segunda forma en que aparece —mi, fa, fa#, sol, la y sib (cc. 59-60)— lo hace con valores largos en tuba, trombones y trompetas I y II, pero con valores más cortos en las dos trompas, en *pianissimo*, así como un diseño cromático descendente —mib, re, reb y do, primero en semicorcheas y después en dos grupos de cuatro semifusas cada uno— en la trompeta III. La última vez se presenta como un *cluster* con fa, fa#, sol, sol#, la, la# y si que abarca dos compases de 4/4 completos (cc. 61-62): dos redondas ligadas con dinámica de *sempre fortissimo* para todos, excepto la trompeta I que se encuentra en compases de espera.

La frase A_{2b} (cc. 63-67) se inicia con una formación armónica de tres 2.^a menores —mi, fa y fa# para la tuba, el trombón II y las dos trompas— sobre el que el trombón I expone (cc. 63-64), esta vez en negras y con la marca *molto espressivo*, el motivo cromático que apareció en A₂₁. Finalmente, se concluye (cc. 66-67) con un *cluster* —la, sib, si, do, re y mi— al que se llega tras una triple variación del nombrado cromatismo en las voces de las tres trompetas. Como ejemplo, incluimos los compases (59-60, 63 y 66) de las voces en las que aparecen las diferentes versiones del diseño descrito.

60

trompeta III

Ejemplo 49: J. Peris, *Diaphonias* (1975), cc. 59-60, trompeta III.

63

trombón I

Ejemplo 50: J. Peris, *Diaphonias* (1975), c. 63, trombón I.

The image shows a musical score for three trumpets (I, II, and III) in 3/4 time, starting at measure 66. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The first staff (trumpeta I) starts with a rest in the first measure, followed by a series of notes with a dynamic marking of *mf*. The second staff (trumpeta II) starts with a rest in the first measure, followed by notes with dynamic markings of *p* and *mf*. The third staff (trumpeta III) starts with notes in the first measure, with dynamic markings of *p* and *mf*. The notes are connected by slurs, indicating a legato performance.

Ejemplo 51: J. Peris, *Diaphonias* (1975), c. 66, trompetas I, II y III.

La subsección A_3 (cc. 68-80) se forma mediante la unión de dos frases. A_{3a} (cc. 68-71) comienza con un compás de 9/4 en el que los distintos instrumentos se van sumando de forma escalonada para llegar a un *cluster* —la, sib, do, re, mi y fa— que debe sonar sobre la 3.^a menor —dob-mi— de los dos trombones. Por su parte, A_{3b} (cc. 73-80) comienza y acaba en dos sonoridades por segundas muy parecidas, mientras que los compases centrales (74-77) son completados con un dob a octava entre la tuba y el trombón I.

La sección B (cc. 81-135) de *Diaphonias* se divide en las subsecciones B_1 (cc. 81-96) y B_2 (cc. 99-135), y estas son separadas mediante lo que José Peris señaló como cc. 97-98.

En la subsección B_1 (cc. 81-96) se incluyen las dos siguientes frases: B_{1a} (cc. 81-92) y B_{1b} (cc. 93-96). La primera (B_{1a}) es clausurada con un *cluster* —re, re#, fab, fa, sol#, la, si# y do#—, y se inaugura con un motivo que el compositor hizo aparecer con frecuencia durante estos doce compases, también de forma invertida, variada o transportada: dos corcheas a distancia de semitono descendente y articulación de *legato*, donde la segunda de aquellas se prolonga mediante ligaduras de duración sobre otra altura a distancia de una 2.^a menor más grave. El motivo es interpretado al principio por las trompas con sonido *bouché*, que son las que arrancan en solitario (cc. 81-86), mientras el trío de trompetas se les une en el séptimo compás (87) con un aglomerado de tres 2.^a menores; después, la tuba y el trombón II exponen la versión ascendente del

motivo en cuestión. Por último, en los cc. 88-91, son las trompetas las encargadas de mostrarlo.

Mención aparte merece el c. 92, otro de los que carece de fracción numérica. No obstante, y según observamos en la partitura (pp. 25-28), podríamos llamarlo de 36/4. En él también se presenta el motivo descrito con anterioridad, pero, esta vez, marcado con la indicación para el metrónomo de negra “*circa 100*” y una articulación de *legatissimo*, así como con la instrucción “*piano* posible, sin ninguna expresión”,²⁴⁴.

Para la frase B_{1b} (cc. 93-96), Peris fija una marca para el metrónomo de negra=70. Se inicia (cc. 93-94) con dos *clusters* en las dos trompas y las tres trompetas, que completan entre ambos una octava: mi, fa, fa#, sol y la (c. 93), con un calderón en la última blanca para los cinco instrumentos, y la#, si, do, do# y re (c. 94), adornado por las fluctuaciones de semitono de las trompas —do#-do en la I, y mib-re en la II—. A continuación, se llega al único *cluster* (c. 96) de toda la pieza adornado con un trino; es iniciado en el compás anterior —7/4 no especificado por el compositor, suponemos que por olvido— mediante una entrada escalonada desde la tuba hasta la trompeta III, pasando por los dos trombones, dos trompas y las trompetas I y II.

Los cc. 97-98 forman la separación entre las dos subsecciones de B (B₁ y B₂); sin indicación de compás, son dos fragmentos a modo de cadencia con gran diferencia por el material utilizado en cada uno. El primero (c. 97) es iniciado de forma muy parecida al c. 49 —separación entre las secciones A y B—, pero en esta ocasión, además de una articulación de *legato* en *piano* en vez de *staccatissimo* en *forte*, y concretar el número de corcheas en el canon de trombones y tuba que debe sonar sobre las 2.^a menores de las tres trompetas (mi, fa y fa#), y no de las dos trompas, Peris solicitó un tempo regular marcado con *lento* en vez de *libero* y *rubato*. El segundo compás (98) posee un carácter muy dinámico y un gran virtuosismo: indicación metronómica de negra=132, constantes *sforzandi* y reguladores *in crescendo* en valores largos y tresillos de corcheas sobre la misma altura, además de grupos de ocho y doce fusas para todos los instrumentos del octeto.

La subsección B₂ (cc. 99-135) se compone de las frases B_{2a} (cc. 99-112), B_{2b} (cc. 113-125) y B_{2c} (cc. 126-135).

²⁴⁴ J. Peris, *Diaphonias*, *op. cit.*, p. 25.

La frase B_{2a} se divide en dos semifrases (cc. 99-105 y 106-112) basadas en la introducción de la canción *Zorongo*, la décima de las melodías populares recogidas y armonizadas para voz y piano por Federico García Lorca en *Canciones españolas antiguas*²⁴⁵. Para el principio de la primera de las dos semifrases (c. 99), Peris utiliza el motivo inicial de la citada música popular en cuatro octavas, no armonizada a cuatro voces como lo había hecho Lorca. Posteriormente, Peris presenta un *cluster* —mi, fa, fa#, sol#, la, si, do# y re— que se repite seis veces (cc. 100-105) con diferentes inversiones de sus segundas, para también abarcar el mismo registro. Si bien García Lorca no incluyó indicaciones de agógica ni dinámica en su recopilación, Peris solicitó un carácter *dolce* en *pianissimo* para la melodía y *sostenuto* en *fortissimo* para el acorde multisonido. Asimismo, si tenemos en cuenta cómo José Peris resuelve la segunda de las semifrases (cc. 106-112) en que dividió B_{2a}, y que describiremos en el siguiente párrafo, podemos afirmar que es el modo frigio de sol# el elegido por el maestro de Maella, en vez del de mi que prefirió el autor de Fuente Vaqueros. Igualmente, existen diferencias entre el tipo de compás: 3/4 para la partitura más antigua, y 6/2 para la finalizada en 1975. A continuación, y para poder observar las diferencias descritas, incluimos dos ejemplos: los dos primeros compases de *Zorongo*, y los que van desde el 99-101 de *Diaphonias*.

The image shows two measures of music in 3/4 time, labeled '1' and '2'. The notation is in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#). Measure 1 shows a treble clef with a chord of F#4, G4, A4, B4 and a bass clef with a chord of F#2, G2, A2, B2. Measure 2 shows a treble clef with a chord of F#4, G4, A4, B4 and a bass clef with a chord of F#2, G2, A2, B2. The notes are: Measure 1: Treble (F#, G, A, B), Bass (F#, G, A, B); Measure 2: Treble (F#, G, A, B), Bass (F#, G, A, B).

Ejemplo 52: F. García Lorca, *Zorongo*, cc. 1-2.

²⁴⁵ Federico García Lorca, *Canciones españolas antiguas*, Madrid, Unión Musical Española, 1961, pp. 28-31.

The musical score for Example 53 consists of two staves. The top staff is for trumpets (trompetas) and the bottom staff is for trombones and tuba (trompas, trombones, tuba). The score is divided into two sections. The first section, starting at measure 99, is in 6/8 time with a tempo of quarter note = 84. The dynamics are *pp dolce*. The second section, starting at measure 100, is in 3/4 time with a tempo of quarter note = 160. The dynamics are *ff sostenuto*. The key signature has one sharp (F#).

Ejemplo 53: J. Peris, *Diaphonias* (1975), cc. 99-101.

En la segunda semifrase de B_{2a} (cc. 106-112), José Peris tomó el material de la también segunda semifrase de la introducción del *Zorongo* de Lorca; se trata de una variación melódica y armónica. El primer tipo se produce por el cambio de sentido —descendente en vez de descendente— en la línea melódica de la voz principal (cc. 108-109); esta vez es interpretada por la trompeta III y la trompa II a unísono, y la trompeta I a la octava aguda. La variación armónica se da por varias razones. Si bien Lorca concluye con un acorde de mi mayor, Peris lo hace con un poliacorde de sol#-la mayor al que llega mediante las cinco voces que acompañan a la principal. Siempre de forma paralela, a distancia de 5.^a y 4.^a justa —trompeta II y trompa I, según cada caso—, y en movimiento contrario —trombones y tuba—, partiendo de un semitono inferior y siendo equidistantes entre ellas, a la 5.^a y 8.^a justa. A continuación, y para un mejor entendimiento de lo descrito en este párrafo, incluimos los cc. 5-8 de la partitura de *Zorongo*, y los que van del 106 al 112 de *Diaphonias* (1975).

The musical score for Example 54 shows four measures (measures 5, 6, 7, and 8) in 3/4 time. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features complex polychords in the upper voice and a moving bass line.

Ejemplo 54: F. Garía Lorca, *Zorongo*, cc. 5-8.

The image shows a musical score for Example 55, consisting of two systems of staves. The first system includes parts for trompetas (trumpets), trompa I (trumpet I), trombones, and tuba. The second system includes parts for trompa II (trumpet II), trombones, and tuba. The score is in 2/2, 3/2, and 2/4 time signatures, with measures 106-112. Dynamics include ppp and sordina.

Ejemplo 55: J. Peris, *Diaphonias* (1975), cc. 106-112.

Como podemos apreciar en la imagen anterior, otra diferencia radicaría en la medida utilizada. Mientras el poeta andaluz desarrolló su música en cuatro compases de 3/4, José Peris no marcó ninguna fracción numérica para los cc. 106-112, si bien hemos deducido, según el material empleado, que el compositor que nos ocupa empleó los compases de 2/2 (cc. 106 y 110), 3/2 (cc. 107-109) y 2/4 (cc. 111-112). Así lo hemos deducido al tener en cuenta la figuración utilizada (negras y blancas), y la numeración que aparece en la partitura cada diez compases.

La frase B_{2b} (cc. 113-125) posee una textura totalmente polifónica donde el compositor dividió el octeto de metales en tres grupos que comienzan sus intervenciones de forma escalonada —trompas (c. 113), trombones-tuba (c. 114) y trompetas (c. 115)—. En esta parte de *Diaphonias* ningún instrumento coincide rítmicamente con otro, salvo en el calderón de la última altura del c. 125, un *cluster* por semitonos desde re# a sib.

En la última frase de la pieza que nos ocupa, B_{2c} (cc. 126-135), José Peris recurrió a la tuba como voz más importante. Siempre en compás de 3/4, este instrumento comienza y termina en solitario: un *dob* en *pianissimo* (cc. 126-127) y un

mi# y mi natural para acabar (c. 135). Los cc. 128-134 se completan con una melodía en la tuba sobre la que incluye un aglomerado armónico de tres 2.^a menores —re, re# y mi— en trompas y trombones (cc. 130-132), y un *cluster* de los ocho instrumentos en el penúltimo compás (134) con las alturas mi#, fa, fa#, sol#, la, la#, si y do.

En conclusión, debemos apuntar que *Diaphonias* (1975) es una pieza en la que Peris utilizó un lenguaje atonal que materializó mediante el empleo generalizado de sonoridades formadas por intervalos de segunda, al mismo tiempo que citó a Lorca con unos compases del *Zorongo* que el poeta incluyó en sus *Canciones españolas antiguas*. Es una partitura que cumple con las explicaciones que el propio compositor dio acerca de su obra en general, y que la profesora Pérez Castillo recogió en el *Diccionario de música española e hispanoamericana*:

Uso las mixturas que me aproximan a los *cluster* como otros compositores contemporáneos. Mixturas que en mi obra juegan idéntico papel al de los acordes propios de la armonía tradicional; ello y la politonalidad que consigo con la unión o amalgama de distintos bloques instrumentales me permite alcanzar idénticos efectos a los que puedan obtenerse con las tendencias más actuales²⁴⁶.

Diaphonias no consta de varios movimientos ni su estructura corresponde a algún patrón establecido, si bien existen importantes diferencias entre las dos secciones (A-B) en que la hemos dividido. En este sentido, y sobre esta partitura, el crítico José Luis García del Busto se manifestó con las siguientes palabras tras un concierto del Grupo Español de Metales en 1996:

Diaphonías, de 1975, es una página [...] abstracta, en la que José Peris crea sucesivos climas sonoros en un curso cuya indefinición formal acaso no representa al quehacer posterior del compositor²⁴⁷.

²⁴⁶ B. Pérez Castillo, “Peris Lacasa...”, *op. cit.*, p. 719.

²⁴⁷ José Luis García del Busto, “RTVE: Música española para metales”, *ABC*, 30 de mayo de 1996, p. 94, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1996/05/30/094.html> [último acceso: 25.09.2016].

Los términos empleados por Peris en *Diaphonias* son muy distintos en cada una de las secciones (A-B) respecto a la expresividad, el tempo y las marcas metronómicas, las sordinas y los sonidos tapados, así como el registro sonoro adjudicado a cada instrumento, y la delimitación de compases mediante líneas divisorias sin concretar qué tipo de fracción numérica correspondía a cada uno. Mientras en muchas partes de la sección A (cc. 1-80) se indicó *dolce*, *dolce espressivo* o *molto espressivo*, en B (cc. 81-135) se marcó de forma general “sin ninguna expresión”. El tempo y la marca para el metrónomo de la primera sección siempre es la misma (negra con puntillo=70), si bien en la segunda se cambia hasta en seis ocasiones: negra *circa* 100, negra=70, negra=132, negra=168, negra=160 y negra=60. En cuanto al empleo de sordinas y sonidos tapados, el compositor solamente los solicita en los compases que van del 81 al final. El registro solicitado en la sección A está en el ámbito de lo considerado grave para todos los ocho metales, mientras que en B, sobre todo en trompetas y trompas, está en el ámbito del registro medio y agudo. Igual ocurre con la ausencia de concreción en la fracción numérica que determina el tipo de compás, que a excepción del número 49 en la sección A, son en B donde no se señala. Concretamente, ocurre en los cc. 92, 97 y 98, así como en otros once (84, 87, 94-95 y 106-112) que, como vimos con anterioridad, todo apunta a un olvido del maestro aragonés.

Diaphonias, de José Peris, fue la primera obra a la que el GMRTVE se enfrentó en un concierto en directo con dos partes extensas —señaladas con los cc. 47 y 97-98— en las que las alturas y el tempo eran totalmente aleatorios, dado que este conjunto nunca llegó a interpretar en concierto la composición de Cruz de Castro *Reguladores* (1974), en la que también se incluyeron estos recursos.

El estreno, como señalamos fue en junio de 1975 en el Festival de Granada, y la comentada aleatoriedad fue provocada por el compositor al prescindir de indicación de compás y figuras musicales al uso e incluir términos como *libero*, “sigue libre” y “seguir hasta las notas más graves posibles”. Asimismo, y según se recogió en el periódico *Ideal* del día siguiente a su estreno, debemos señalar la incomprensión por parte del crítico, así como la división de opiniones que la audiencia manifestó:

Confieso que no he comprendido nada de las *Diaphonias* para instrumentos de metal, de José Peris, estreno mundial, lo que no

quiere decir que el autor no sepa lo que ha hecho, naturalmente. Hubo aplausos, bravos y silbidos para el compositor²⁴⁸.

Por su parte, Fernández-Cid escribió lo siguiente en 1982:

El propio autor suscribe consideraciones sobre tres tipos de música. Al oír la suya —de ninguna forma la más seductora entre las que conocemos de él— se advierte un afán de novedad en el uso de combinaciones sonoras, un contraste entre las tesituras extremas, algún efecto de clima curioso y un no menos sorprendente empleo de una conocida copla andaluza, en pintoresca decisión que me resultó tan extraña como si viese al propio Peris con sombrero cordobés²⁴⁹.

En referencia al registro adjudicado por Peris a cada uno de los ocho metales, y dado que el propio compositor no especificó la tipología de los mismos, recomendamos la utilización de tres trompetas en sib, dos trompas de las consideradas estándar, un trombón tenor, otro bajo, y una tuba contrabajo.

Por último, no debemos olvidar que *Diaphonias* (1975) de José Peris —para tres trompetas, dos trompas, dos trombones y una tuba— es la segunda y última de las obras cuyo encargo se realizó desde la Comisaría de la Música gestionada por Antonio Iglesias para ser estrenada por el GMRTVE en uno de los festivales o ciclos de conciertos organizados desde esa unidad administrativa de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia, así como el noveno título en el orden cronológico de las dedicadas al citado conjunto desde su constitución en 1972.

²⁴⁸ J. Ruiz Molinero, “El Grupo de Metales ...”, *op. cit.*, p. 12.

²⁴⁹ Antonio Fernández-Cid, “Conjunto Nacional de Metales, en el Real”, *ABC*, 22 de abril de 1982, p. 59, http://hemeroteca.abc.es/cgi-bin/pagina.pdf?fn=exec;command=stamp;path=H:%5Ccran%5Cdata%5Cprensa_pages%5CMadrid%5CABC%5C1982%5C198204%5C19820422%5C82A22-067.xml;id=0001385551 [último acceso: 25.09.2016].

9. *Églogas* (1979), de Jesús Villa Rojo (1940)

9.1. Contexto biográfico, génesis y proceso creativo

Natural de Brihuega (Guadalajara), Jesús Villa Rojo (1940)²⁵⁰ se inició en el clarinete con su padre —músico aficionado— a los siete años de edad, y en 1956 ingresó en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid para formarse en las siguientes especialidades: clarinete con Leocadio Parras, finalizando en 1961; piano con Pedro Lerma, que terminó en 1969; composición durante los cursos 1963-1967 con Francisco Calés Otero, Gerardo Gombau y Cristóbal Halffter. En esta última especialidad obtuvo el Premio Extraordinario Fin de Carrera, “Premio Matrimonio Luque”, con la cantata sobre textos religiosos *Tres salmos de David* (1967)²⁵¹.

Cuando Villa Rojo compuso en 1979 *Églogas* —para tres trompetas, tres trompas y tres trombones— ya había demostrado un nivel muy alto como intérprete de clarinete, conseguido los primeros premios en su carrera como compositor, y colaborado en la organización, como veremos en los siguientes párrafos, de entidades tan significativas como la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles. Es decir, desde una década antes de la finalización de la pieza objeto de estudio, venía desarrollando una actividad como intérprete, compositor, organizador y gestor solamente a la altura de un músico muy completo.

Según indica el musicólogo Xoán Manuel Carreira, Villa Rojo ganó el concurso-oposición para una plaza de profesor de clarinete en la Banda Municipal de Música de Madrid en 1968; un año más tarde, consiguió la plaza de pensionado de música de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (Italia), una circunstancia que le llevó a asistir a los cursos de composición de la *Accademia Musicale Chigiana* (Siena) con Boris Porena (1969-1970), así como a estudiar entre 1970 y 1972 en la *Accademia*

²⁵⁰ “Villa-Rojo Jesús (1940)”,

<http://www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/compositeurs/biographies/villa-rojo-jesus-1940>

[último acceso: 25.09.2016].

²⁵¹ Noelia Ordiz, *Jesús Villa Rojo. La lógica del discurso* [Col. Música Hispana. Textos. Biografías (n.º 17)], Madrid, ICCMU, 2008, pp. 26-28.

Tres salmos de David es una pieza para soprano y tenor solistas, coro y orquesta. Fue estrenada en el Conservatorio madrileño bajo la dirección del profesor Vicente Spiteri, con María Orán y José Luis Hernández como solistas, junto al coro y la orquesta de alumnos. Para más información véase Xoán M. Carreira, *Jesús Villa Rojo* [Col. Catálogo de Compositores Españoles], Madrid, SGAE, 1995, p. 47.

Nazionale di Santa Cecilia, con Goffredo Petrassi (composición), y Franco Evangelisti (música electroacústica)²⁵². Asimismo, y durante estos años, Villa Rojo actuó en tres formaciones con las que estrenó numerosas composiciones que se escribieron ex profeso. Como ha señalado la profesora Marta Cureses, fundó *Nuove Forme Sonore* junto a Giancarlo Schiaffini (trombón) y Bruno Tommaso (contrabajo), creó el ensamble *The Forum Players* junto a otros compositores e intérpretes de diferentes países que residían en Italia, y formó parte del grupo de improvisación *Nuova Consonanza* con Franco Evagenlisti, Ennio Morricone y Walter Branchi, entre otros²⁵³.

Igualmente, a principios de la década de los setenta del siglo pasado, Villa Rojo obtuvo dos premios que iniciaron el reconocimiento internacional del que disfruta en la actualidad. Noelia Ordiz ha destacado en su monografía *Jesús Villa Rojo. La lógica del discurso* que la Asociación de Músicos Húngaros le concedió en 1971 el Premio Bela Bartók por el cuarteto de cuerda *Tiempos* (1970), una obra seleccionada para representar a España en la Tribuna Internacional de Compositores de la UNESCO de 1972, y, en este último año, se le otorgó el Gran Premio de Roma, un galardón trienal que augura su trayectoria compositiva²⁵⁴.

De regreso a España, además de conseguir la beca de estudios científicos y técnicos del curso 1972-1973 de la Fundación Juan March²⁵⁵ —para la realización del libro *El clarinete y sus posibilidades. Estudio de nuevos procedimientos*²⁵⁶—, Villa Rojo fue galardonado con el Premio Nacional de Música de 1973 por la obra para orquesta de cuerdas *Formas planas* (1972), así como con el Arpa de Plata en el Concurso de Composición (1975) de la Confederación Española de Cajas de Ahorros, y el Primer Premio del Concurso Permanente de Composición Musical (1975) del Ministerio de Educación y Ciencia²⁵⁷ —en la modalidad sinfónica, por la obra para

²⁵² X. M. Carreira, *Jesús Villa...*, *op. cit.*, pp. 3-4.

²⁵³ Marta Cureses, “Villa Rojo, Jesús”, *Diccionario de música española e hispanoamericana* (vol. 10), Madrid, SGAE, 2002, pp. 901-902.

²⁵⁴ N. Ordiz, *Jesús Villa...*, *op. cit.*, pp. 37, 48, 52.

²⁵⁵ X. M. Carreira, *Jesús Villa...*, *op. cit.*, p. 4.

²⁵⁶ N. Ordiz, *Jesús Villa...*, *op. cit.*, p. 61.

²⁵⁷ “Biografía. Cronología completa”,

<http://www.villa-rojo.com/index.php/es/biografia/cronolog%C3%ADa-completa.html>
[último acceso: 12.01.2015].

orquesta *Derivaciones espaciales y temporales* (1974), y en la de cámara, por *Diálogos posibles* (1973) para grupo instrumental²⁵⁸—.

Sin salir de los años setenta, también hemos de subrayar que el compositor fundó el Laboratorio de Interpretación Musical (LIM), junto a la soprano Esperanza Abad y el pianista-compositor Rafael Gómez Senosiain²⁵⁹. La idea de formar un grupo de estas características surgió tras el encuentro de Villa Rojo con los dos intérpretes anteriormente citados en la segunda edición del Festival de Música de Vanguardia de San Sebastián²⁶⁰ (1974)²⁶¹. El propio autor lo explicó de la siguiente manera:

El propósito que se perseguía con esta agrupación era simplemente el de mantener una labor dedicada a la interpretación de la música del siglo XX; que no fuera una dedicación momentánea y aislada sino que constituyera un sistema de trabajo similar al seguido para la interpretación de la música de otros períodos y que en todo momento se mantuviera un espíritu abierto para la investigación y la adopción de los nuevos procedimientos que irían surgiendo²⁶².

Justo un año antes de la finalizar *Églogas* (1979), Villa Rojo recibió el Premio Koussevitzky del Festival de Salzburgo²⁶³ a la mejor grabación de un compositor vivo; fue por la pieza para clarinete y seis grupos instrumentales *Formas y fases* (1971)²⁶⁴.

Finalmente, debemos apuntar otra faceta en la que el compositor que nos ocupa destacó durante la misma década, la de organizador y gestor. Villa Rojo participó en 1976 en la constitución de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles junto a otros seis compositores —Ramón Barce, Francisco Cano, Miguel Ángel Coria, Carlos Cruz de Castro, Agustín González Acilu y Claudio Prieto—, siendo su primer

²⁵⁸ “Catálogo de obras”,

<http://villa-rojo.com/index.php/es/obras/catálogo-de-obras.html?showall=1&limitstart=>
[último acceso: 17.12.2014].

²⁵⁹ “Biografía. Cronología...”, *op. cit.*

²⁶⁰ Jesús Villa Rojo, *LIM 75-85. Una síntesis de la música contemporánea en España* (colección Ethos-Música, núm. 13), Universidad de Oviedo, 1985, p. 9.

²⁶¹ De este festival se celebraron dos ediciones: la primera en 1973, del 27 al 30 de septiembre, y la segunda en 1974, del 30 de octubre al 3 de noviembre. Para más información véase Ainhoa Arozamena, “Festival de Música de Vanguardia de San Sebastián”, <http://www.euskomedia.org/aunamendi/65493> [último acceso: 25.09.2016].

²⁶² J. Villa Rojo, *LIM 75-85...*, *op. cit.*, p. 9.

²⁶³ “Biografía. Cronología...”, *op. cit.*

²⁶⁴ N. Ordiz, *Jesús Villa...*, *op. cit.*, pp. 58-59.

tesorero²⁶⁵. Asimismo, ejerció como director del Conservatorio de Cuenca durante el curso 1978-1979²⁶⁶, y del Festival de Música del Siglo XX —ahora Festival BBK-Músicas Actuales (Bilbao)— desde su primera edición en 1979²⁶⁷ hasta 2010²⁶⁸.

Por todo ello, podemos afirmar que Jesús Villa Rojo fue el compositor con mayor reconocimiento nacional e internacional de los ocho que dedicaron alguna de las diez piezas al Grupo de Metales de Radiotelevisión Española durante la década que fija el marco cronológico de la presente tesis doctoral (1972-1981). Ya en los años que precedieron a la composición de *Églogas* (1979), Villa Rojo logró reunir en sí mismo lo que Ordiz ha señalado como:

todo el engranaje necesario para que la idea musical llegue directamente al público lo más fielmente posible. [...]. Su contribución se ha basado en cubrir él mismo todo el recorrido de difusión de la obra, desde el momento de su creación hasta que llega al público. Ha creado la obra, la ha ejecutado y la ha acercado y divulgado en tratados²⁶⁹.

Sobre las razones que llevaron a Villa Rojo a escribir *Églogas* (1979), ha sido el propio autor quien nos ha confirmado que se debió a una petición realizada desde Radio Nacional de España²⁷⁰. Le solicitaron que escribiera una obra para conmemorar el 450.º aniversario de la muerte del músico y poeta Juan del Enzina, cuyos intérpretes fueran los miembros del GMRTVE, si bien Villa Rojo logró imponer su criterio en cuanto a la instrumentación dividiendo a la plantilla en tres tríos —uno de trompetas, otro de trompas, y el último de trombones²⁷¹—, y no en un octeto de tres trompetas, dos trompas, dos trombones y una tuba como el que formaba el señalado conjunto.

La escritura para este tipo de instrumentos no le era ajena al clarinetista, que ya había estrenado *Juegos gráfico-musicales II. Figura erguido-grave I* (1972) para

²⁶⁵ N. Ordiz, *Jesús Villa...*, *op. cit.*, p. 85.

²⁶⁶ X. M. Carreira, *Jesús Villa...*, *op. cit.*, p. 5.

²⁶⁷ “Composer: Jesús Villa Rojo”, *op. cit.*

²⁶⁸ “Biografía. Cronología...”, *op. cit.*

²⁶⁹ Noelia Ordiz, “Aproximación a la figura del compositor Jesús Villa Rojo: historia viva de la creación musical española”, *Musiker, Cuadernos de música* (núm. 18), 2011, p. 180.

²⁷⁰ Jesús Villa Rojo, conversación en Úbeda..., *op. cit.*

²⁷¹ *Ibid.*

trombón solo²⁷²—una obra que el propio Villa Rojo propone como ejemplo en su libro *Notación y grafía musical en el siglo XX*, al hablar de la relación entre sonido y los movimientos del instrumentista con un interés teatral²⁷³—, *Juegos gráfico-musicales III. Estructuras II* (1972) para cuatro instrumentos de metal indeterminados²⁷⁴, *Concerto grosso III* (1978) para trompeta, trompa y trombón solistas y tres grupos instrumentales (flauta, oboe y clarinete; xilófono, vibráfono y piano; violín y dos violonchelos)²⁷⁵, *Acordar* (1978) para trombón —o instrumento indeterminado de viento— y percusión²⁷⁶ que el propio compositor ofrece como ejemplo de “definición aleatoria de las ideas en una representación gráfica no exenta de plasticidad”²⁷⁷—.

De la misma forma, destacaremos que con posterioridad a 1979 y ya en el siglo XXI, Jesús Villa Rojo ha compuesto dos piezas en las que algún instrumento de metal es el actor principal: *Glosario I* (2006) para trompeta solista y cuatro trompetas (o una trompeta en vivo y cuatro pregrabadas)²⁷⁸; y *Hasta siempre* (2006) para trompeta sola, dedicada *in memoriam* del compositor Dimitri Nicolau²⁷⁹.

Asimismo, hemos de señalar que durante los años previos a la composición de *Églogas* (1979), Villa Rojo amplió su catálogo con diecisiete nuevas obras entre las que destacamos las dos que incluyen instrumentos de viento metal: *Ellos* (1976), para voz solista, clarinete, trombón, violonchelo y percusión—; *Vosotros y...* (1976), para flauta, clarinete, fagot, trompa, trombón, violín, violonchelo, contrabajo y vibráfono²⁸⁰. Asimismo, llegó a realizar más cincuenta conciertos como clarinetista con el

²⁷² Con una duración de 10 minutos, fue estrenada por Giancarlo Schiaffini el 29 de mayo de 1973, en el Teatro Nino de Tollis de Roma. Para más información véase X. M. Carreira, *Jesús Villa..., op. cit.*, p. 44.

²⁷³ Jesús Villa Rojo, *Notación y grafía musical en el siglo XX*, Madrid, Iberautor, 2003, p. 213.

²⁷⁴ Con una duración de 15 minutos, fue estrenada por el Cuarteto Romano de Metales (trompeta, trompa, trombón y tuba), el 3 de noviembre de 1977 en Roma (Beat-71). Para más información véase X. M. Carreira, *Jesús Villa..., op. cit.*, p. 45.

²⁷⁵ Con una duración de 12 minutos, editada por EMEC, fue estrenada por el Grupo Koan bajo la dirección de Juan Ramón Encinar, el 21 de noviembre de 1979 en la Fundación Juan March. Para más información véase X. M. Carreira, *Jesús Villa..., op. cit.*, p. 34.

²⁷⁶ Con una duración de 9 minutos y 41 segundos, editada por Edi-Pan (Italia), fue estrenada por Giancarlo Schiaffini (trombón) y Michele Ianncone (percusión), el 14 de noviembre de 1981 en Roma (Beat-71). Para más información véase X. M. Carreira, *Jesús Villa..., op. cit.*, p. 26.

²⁷⁷ J. Villa Rojo, *Notación y grafía..., op. cit.*, p. 258.

²⁷⁸ Con una duración de 10 minutos y 30 segundos, fue encargada por Ivano Ascari. El estreno se produjo el 23 de mayo de 2007, en la X edición del ciclo *Mondi Sonori* del Conservatorio “Bonporti” di Trento. Para más información véanse: “Catálogo de obras”, *op. cit.*, y “Mondi Sonori 2007” [dossier informativo del festival], Trento, *Conservatorio di Musica F. A. Bonporti*, p. 14.

²⁷⁹ Con una duración de 3 minutos y 40 segundos, fue estrenada y grabada por Ivano Ascari en Trento (Italia). Para más información véase “Catálogo de obras”, *op. cit.*

²⁸⁰ M. Cureses, “Villa Rojo...”, *op. cit.*, p. 907.

Laboratorio de Interpretación Musical²⁸¹, y, en 1979, fue invitado por el IRCAM-Centre Pompidou (París) para colaborar en los estudios de nuevos procedimientos instrumentales, un proyecto del que era principal investigador Vinko Globokar²⁸² (1934)—trombonista, director y compositor franco-esloveno—²⁸³.

Es decir, el acercamiento de Villa Rojo a este tipo de composición fue muy distinto al que tuvieron los otros autores que le dedicaron alguna partitura al GMRTVE, dado que hubo algunos que se enfrentaron a este mundo sonoro casi por primera vez como Arteaga y Peris, otros lo hicieron desde supuestos estéticos y creativos conservadores como Bonet, y otros, como Villa Rojo, lo hicieron como un especialista en instrumentos de viento, y como un compositor de “vanguardia”.

Églogas—para tres trompetas, tres trompas y tres trombones— fue finalizada en el mes de abril de 1979²⁸⁴, y cinco años más tarde se publicó en la Editorial de Música Contemporánea Española²⁸⁵. Se estrenó en una grabación de estudio para RNE que el GMRTVE llevó a cabo el 25 de junio de 1979²⁸⁶, incluida en tres discos compactos del Laboratorio de Interpretación Musical²⁸⁷, concretamente en los titulados: *En el recuerdo* (LIM Records 1994, S20/CD002)²⁸⁸, *Jesús Villa-Rojo. Música da Camera* (Stradivarius 2006, STR 33744)²⁸⁹, y *Músicos de Brihuega. Sebastián Durón. Jesús Villa Rojo* (LIM Records 2009, CD023)²⁹⁰. Los intérpretes que participaron fueron Chicano, Gasent y Rioja (trompetas); Morató, Seguer y Troya (trompas); Botías, Martínez y Muñoz

²⁸¹ Cuatro conciertos en 1975, cinco en 1976, doce en 1977, trece en 1978 y dieciséis en 1979. Para más información véase J. Villa Rojo, *LIM 75-85...*, *op. cit.*, pp. 125-169.

²⁸² N. Ordiz, *Jesús Villa...*, *op. cit.*, p. 96.

“Villa Rojo escucha a Globokar la *Sequenze V* de Berio [en la Bienal de Venecia de 1969] y le impresiona el sentido innovador de la técnica instrumental y gestual aplicada al trombón”, en N. Ordiz, *Jesús Villa...*, *op. cit.*, p. 37.

²⁸³ Jonathan Goldman, “How I Became a Composer: An Interview with Vinko Globokar”, *Tempo* (n.º 68), 2014, pp. 22-28,

http://journals.cambridge.org/article_S0040298213001307 [último acceso: 24.01.2015].

²⁸⁴ N. Ordiz, *Jesús Villa...*, *op. cit.*, p. 97.

²⁸⁵ Jesús Villa Rojo, *Églogas* [partitura], Madrid, EMEC, 1984.

²⁸⁶ “*Églogas* (1979)” [ficha documental], Madrid, RNE, Servicio de Documentación, ref. C0103975.

²⁸⁷ J. Villa Rojo, conversación en Úbeda..., *op. cit.*

²⁸⁸ “Cd’s monográficos”,

<http://www.villa-rojo.com/index.php/es/discograf%C3%ADa/cd-s-monograficos.html> [último acceso: 24.01.2015].

²⁸⁹ Laboratorio de Interpretación Musical y Jesús Villa Rojo (dir.), *Jesús Villa-Rojo. Música da Camera* [CD], Milán, Stradivarius [STR 33744], 2006, p. 2.

²⁹⁰ “Cd’s compartidos”, *op. cit.*

(trombones)²⁹¹.

La otra grabación de *Églogas* a la que hemos tenido acceso fue realizada, también por RNE, en una actuación en directo del Grupo Español de Metales —nombre del GMRTVE desde 1987—, el 27 de mayo de 1990, en el marco del ciclo Compositores en la Frontera del Nuevo Siglo, en el Centro Cultural de la Villa (Madrid)²⁹².

Sin embargo, el estreno en concierto se desarrolló el 9 de diciembre de 1979, en la misma sala nombrada en el párrafo anterior; a cargo de la Banda Municipal de Madrid, y bajo la dirección del propio compositor²⁹³.

Como indica Ordiz, *Églogas* es la primera de una serie de piezas donde Villa Rojo tomó materiales de otros creadores²⁹⁴; concretamente, como veremos más adelante, se utilizan elementos melódico-armónicos de la canción a tres voces²⁹⁵ *Pedro, i bien te quiero* de Juan del Enzina²⁹⁶.

En definitiva, *Églogas* (1979) de Jesús Villa Rojo fue la décima y última de las partituras dedicadas al GMRTVE durante la década que transcurre entre los años 1972 y 1981, y la única que no fue escrita para la plantilla que esta formación empleó en la totalidad de sus actividades en la época señalada, la de tres trompetas, dos trompas, dos trombones y una tuba. Es decir, el compositor logró imponer su criterio a la hora de dividir la plantilla instrumental en tres tríos de instrumentos homogéneos —tres trompetas, tres trompas y tres trombones—, una decisión que entendemos que fue para ajustarse mejor al número de voces de la música original de Juan del Enzina.

²⁹¹ LIM y J. Villa Rojo (dir.), *Jesús Villa-Rojo. Música da...*, *op. cit.*, p. 2.

²⁹² “*Églogas*” [grabación], Madrid, RNE, Archivo Sonoro, ref. C0033828.

²⁹³ X. M. Carreira, *Jesús Villa...*, *op. cit.*, p. 32.

²⁹⁴ N. Ordiz, *Jesús Villa...*, *op. cit.*, p. 97.

²⁹⁵ Higinio Anglés, *La música en la Corte de los Reyes Católicos*, Madrid, CSIC, Instituto Diego Velázquez, 1941, p. 100.

²⁹⁶ J. Villa Rojo, conversación en Úbeda..., *op. cit.*

9.2. Descripción analítica

Églogas (1979) —para tres trompetas, tres trompas y tres trombones— de Jesús Villa Rojo es una obra con textura tímbrica donde el compositor, en ausencia de silencios, y salvo contadas excepciones, hace sonar al mismo tiempo las voces de cada uno de los tres tríos —trompetas, trompas o trombones— empleando generalmente alturas con valores largos.

Asimismo, en *Églogas* se hace de la medida del tiempo un procedimiento compositivo y se busca la transformación continua del material sonoro a través de los recursos descritos al principio de la partitura que, según observamos en la imagen que incluimos a continuación, son los siguientes:

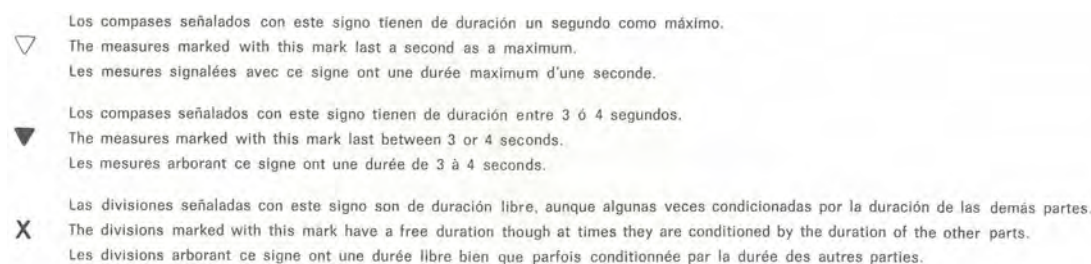


Imagen 3: J. Villa Rojo, *Églogas* (1979), Madrid, EMEC, 1984, p. 3.

Villa Rojo deja a juicio del intérprete el valor de cada altura, y ordena vertical y horizontalmente —a la manera de una partitura tradicional— las diferentes intervenciones. No obstante, especifica el valor de dos de los tres fragmentos a los que él llama compases. Es decir, ritmos y figuras sin determinar, pero alturas determinadas, un recurso del que Villa Rojo se sirvió por primera vez en su pieza para cuatro clarinetes *4+...* (1970)²⁹⁷.

Del mismo modo, el autor no utilizó en *Églogas* (1979) figuras musicales convencionales, sino que generalmente recurrió a una negra sin plica seguida de diferentes símbolos, un signo que ya venía usando desde 1972 con *Juegos gráfico-musicales I. Formas para una estructura*: línea horizontal continua, línea horizontal

²⁹⁷ N. Ordiz, *Jesús Villa...*, *op. cit.*, pp. 53-54.

intermitente, línea ondulada, etc.²⁹⁸. A continuación, incluimos otra imagen de la página 4 de la partitura con los diferentes figuras y símbolos mencionados:



Imagen 4: J. Villa Rojo, *Églogas* (1979), Madrid, EMEC, 1984, p. 4.

Églogas (1979) consta de lo que el compositor considera 179 compases en los que, al igual que del Enzina en *Pedro, i bien te quiero*, Villa Rojo recurrió a alturas y sonoridades propias del modo dórico de sol. Sin embargo, el poeta y músico renacentista presentó terceras mayores desde fa y unísonos en sol en los momentos de máximo reposo, mientras que el autor de Brihuega los consiguió mediante terceras menores desde sol o quintas justas desde sol y re, acordes menores con tónicas sobre estas últimas alturas, y acordes perfectos mayores desde fa.

²⁹⁸ Jesús Villa Rojo, *Juegos gráfico-musicales*, Madrid, Alpuerto, 1982, p. 27. Véase también J. Villa Rojo, "Jesús Villa...", *op. cit.*, pp. 352-353.

Como se puede observar en el ejemplo 56, en la canción original se presenta una textura totalmente homofónica y una estructura ternaria.

371 — J. DELL ENCINA.

FIN.

D. C.

Ejemplo 56: F. Asenjo Baribieri, *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1890, p. 539.

Por su parte, en *Églogas* se tratan polifónicamente a los tres grupos de instrumentos para conseguir la textura tímbrica que ya apuntamos al principio de este epígrafe, y su estructura, según se refleja en la siguiente tabla, la hemos dividido en cuatro secciones.

1. ^a (cc. 1-37)	2. ^a (cc. 38-75)	3. ^a (cc. 76-130)	4. ^a sección (cc. 131-179)
sol menor sol dórico	re menor	fa mayor	sol menor sol dórico

Tabla 14

La primera sección (cc. 1-37), donde se expone la altura sol como centro tonal, comienza con una entrada escalonada del trío de trompetas: sib al unísono en *ppp* con un *crescendo* al final del c. 3 que coincide con el requerimiento de oscilar el mencionado sonido de manera irregular ascendente y descendentemente. Como se advierte en el ejemplo siguiente, estos compases desembocan en un *cluster* cromático de

la, sib y si (c. 4) que se resuelve en el siguiente compás en un *fortissimo* del primer sol al unísono de los tres trombones.

The image shows a musical score for three trumpets and three trombones. The trumpets are labeled 'Trompeta, do 1', 'Trompeta, do 2', and 'Trompeta, do 3'. The trombones are labeled 'Trombón 1', 'Trombón 2', and 'Trombón 3'. The score includes dynamics such as *ppp* and *f*, and articulations like *pp* and *f*. There are also markings for *ppp* and *f* in the trumpet parts. The score is written in a staff with a treble clef and a common time signature. There are also markings for *pp* and *f* in the trombone parts. The score is divided into two systems, with a double bar line between them. The first system shows the trumpets and trombones playing together. The second system shows the trumpets and trombones playing together, with the trumpets playing a *ppp* and the trombones playing a *f*.

Ejemplo 57: J. Villa Rojo, *Églogas* (1979), Madrid, EMEC, 1984, p. 5, cc. 1-5.

En los siguientes compases, aparte de la fluctuaciones ascendentes y descendentes —esta vez— de los trombones (cc. 22-25), Villa Rojo emplea en las trompas, solamente, tres nuevos recursos para transformar el sonido: articulación *flutterzunge* (c. 16), sonidos abiertos y tapados (c. 29), y el ataque repetido de una altura “en *crescendo* y *accelerando*, *diminuendo* y *rallentando*, no secamente”²⁹⁹ (c. 33). Del mismo modo, se continúa con los unísonos de sib en trompetas (cc. 10-11, 25-28 y 34-35) y sol en trombones (cc. 7-8 y 21), además de recurrir al acorde de sol m en el c. 27. Por otra parte, el *cluster* cromático de la, sib y si vuelve a aparecer en trompetas (c. 8) y trompas (cc. 14-16 y 29-37). Sin embargo, el formado por las alturas re, mib y mi se muestra en trompetas (cc. 18-21) y el de si, do y do# en trompas (cc. 20-25).

²⁹⁹ El propio compositor describe con esas palabras el símbolo empleado en el compás señalado.

En la segunda sección (cc. 38-75), la armonía gira en torno a la altura re, dado que el acorde de re menor aparece sobre un pedal de sol en el c. 46, y se forma una 5.^a justa entre re y la en el c. 68 —re para los tres trombones y tres trompetas, y la para las tres trompas—. Así se advierte en el siguiente ejemplo.

The image shows a musical score for nine instruments: three trumpets (Tr. 1, 2, 3), three clarinets (Cor. 1, 2, 3), and three trombones (Trbn. 1, 2, 3). The score is written in a single system with multiple staves. It features various dynamic markings such as *f* (forte) and *ppp* (pianissimo) and articulation symbols like accents and staccato marks. The notation includes notes, rests, and slurs across the staves, with some notes marked with an 'X' above them. The score is divided into sections by vertical dashed lines.

Ejemplo 58: J. Villa Rojo, *Églogas* (1979), Madrid, EMEC, 1984, p. 12, c. 68.

Igualmente, aparecen otros recursos que no se habían utilizado en la primera sección: 4, 5 ó 6 figuras que se mueven cromáticamente en el ámbito de una 2.^a mayor en las que el compositor indica siempre las respiraciones —con articulación *staccato* (cc. 58, 66, 75), o estándar (cc. 62 y 74)—, así como ataques repetidos en la altura indicada “con distinta velocidad e intensidad, secamente”³⁰⁰ —en trompas, con sonidos abiertos y cerrados en cc. 60 y 65, en trombones combina los sonidos abiertos y cerrados con la desafinación ascendente y descendente en c.65—, y notas emitidas “lo más rápido posible”³⁰¹ en c. 64 —la única vez en toda la pieza—.

Por su parte, en la tercera sección (cc. 76-130), los nueve instrumentos comienzan de forma escalonada con alturas que mantienen ininterrumpidamente —en algún momento todos con fluctuaciones ascendentes o descendentes—, creando uno de

³⁰⁰ El propio compositor describe con esas palabras el símbolo empleado en los compases en cuestión.

³⁰¹ Aunque no en la partitura de *Églogas*, ya en 1973, Jesús Villa Rojo describió en su libro *El clarinete y sus posibilidades*, el símbolo empleado en el compás señalado. Cfr. Jesús Villa Rojo, *El clarinete y sus posibilidades*, Madrid, Alpuerto, 1975, p. 116.

los momentos más densos de toda la pieza. Todas las voces convergen en el c. 97 en la disonancia de un acorde por segundas —sol, la, sib— que se resuelve en un acorde perfecto mayor con tónica en fa (c. 99).

La cuarta y última sección (cc. 131-179), al igual que la tercera, se inicia en *ppp* y con la entrada de los diferentes instrumentos de forma paulatina. Los cc. 131-168 comienzan con un unísono de las tres trompetas con fluctuaciones que les llevan desde un la a un sib (cc. 136-151), para regresar otra vez a la primera altura (c. 159). Más tarde, las tres trompas hacen sonar también este último sonido, pero de forma escalonada y con diferentes figuras; la primera inicia su intervención en el c. 132, mientras que las segunda y tercera lo hacen en el 133 y 135, respectivamente. Ya en el c. 162 alcanzan el sib. Por último, los trombones (c. 141), con un unísono en sol y con fluctuaciones bajan a fa# y fa para regresar a la primera altura. Es decir, en el c. 168, al igual que en el 97, los nueve metales desembocan en la disonancia de un acorde por segundas en el que los trombones hacen sonar un sol, las trompas la, y las trompetas el sib.

Finalmente, y según se puede observar en el último ejemplo (58), los compases que restan (169-179) marcan el camino hacia el final de *Églogas*, volviendo a alturas que señalan al sol como la más importante. Se dan constantes intervenciones de las trompetas con un sib (cc. 173-174 y 176), las trompas con un re (c. 178), y los tres trombones con múltiples unísonos en sol (cc. 169-170 y 178-179).

The image shows a musical score for three trumpets (Tr. 1, 2, 3) and three trombones (Cor. 1, 2, 3). The score is written in a common time signature. The trumpet parts (Tr. 1, 2, 3) are in the upper right, and the trombone parts (Cor. 1, 2, 3) are in the lower left. The score features a cluster of notes with dynamic markings 'ff' and 'p'. A double bar line is present, and a large 'X' is marked above the first measure of the trumpet parts.

Ejemplo 59: J. Villa Rojo, *Églogas* (1979), Madrid, EMEC, 1984, p. 17, cc. 169-173.

En conclusión, *Églogas* (1979) de Jesús Villa Rojo es una pieza dedicada a un noneto de metales con tres trompetas, tres trompas y tres trombones. Si bien en su partitura general no se especifica qué tipo de trombones deben usarse para su correcta interpretación junto a las tres trompetas en do, y a las trompas de las consideradas estándar, recomendamos, especialmente por el registro adjudicado, la utilización de tres trombones tenores.

Églogas es una pieza de textura tímbrica donde el autor, en ausencia de silencios, y salvo contadas excepciones, hace sonar al mismo tiempo las voces de cada uno de los tres tríos —trompetas, trompas o trombones— mediante alturas con valores largos que forman unísonos y acordes perfectos mayores y menores, así como *cluster*.

Asimismo, el autor hace de la duración de cada altura un procedimiento compositivo con tres tipos de “compases” que se incluyen al principio de la partitura objeto de estudio —“de duración de un segundo como máximo”, “entre 3 o 4 segundos”, y “de duración libre”³⁰²— por lo que Villa Rojo deja un cierto grado de libertad al intérprete para determinar el valor de cada altura. De igual modo, el compositor demandó a los intérpretes la transformación continua del material sonoro a través de recursos como “desafinando el sonido ascendente y descendientemente con

³⁰² J. Villa Rojo, *Églogas*, *op. cit.*, p. 4.

irregularidad”³⁰³. Como apunta Noelia Ordiz, esta búsqueda se da de forma generalizada en toda la obra de Villa Rojo a través del agotamiento de los medios de producción del sonido, y siempre como producto de una investigación detallada de los recursos sonoros, en principio, del clarinete, y, después, de todos los instrumentos convencionales³⁰⁴.

No obstante, en *Églogas* sí se ordenan vertical y horizontalmente —a modo de partitura tradicional— las diferentes intervenciones de los tres tríos, si bien no se utilizaron figuras musicales convencionales, sino que generalmente se recurrió a una negra sin plica seguida de diferentes símbolos, unos recursos que Villa Rojo venía usando desde 1972 con *Juegos gráfico-musicales I. Formas para una estructura*, entre los que se cuentan la línea horizontal continua, línea horizontal intermitente, línea ondulada, etc.³⁰⁵.

En definitiva, ritmos y figuras sin determinar pero alturas determinadas, como el autor ya había empleado en 1970 en su pieza para cuatro clarinetes 4+...³⁰⁶, por lo que *Églogas* de Villa Rojo se agrupa junto a otras tres composiciones dedicadas al Grupo de Metales de Radiotelevisión Española —*Irradiaciones* (1973) de Arteaga, *Reguladores* (1974) de Cruz de Castro, y *Diaphonias* (1975) de José Peris— donde los autores demandaron cierto grado de aleatoriedad en los sonidos a emitir y sus respectivas duraciones.

Por otro lado, hemos de destacar que Villa Rojo, al igual que Juan del Enzina en *Pedro, i bien te quiero*, presentó alturas y sonoridades propias del modo dórico de sol. Al mismo tiempo, dividió al conjunto de metales en tres grupos —trompetas, trompas y trombones— para acercarse a las tres voces de la canción citada. Sin embargo, el autor nacido en 1940 no dividió su partitura en tres secciones como la música renacentista, sino en cuatro.

Finalmente, no debemos olvidar que *Églogas* (1979) fue la décima y última de las partituras dedicadas expresamente al GMRTVE durante la década objeto de estudio (1972-1981). Asimismo, fue la única obra encargada desde Radio Nacional de España

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ N. Ordiz, *Jesús Villa...*, *op. cit.*, p. 167.

³⁰⁵ Jesús Villa Rojo, *Juegos gráfico-musicales*, Madrid, Alpuerto, 1982, p. 27. Véase también J. Villa Rojo, “Jesús Villa...”, *op. cit.*, pp. 352-353.

³⁰⁶ N. Ordiz, *Jesús Villa...*, *op. cit.*, pp. 53-54.

que tuvo como intérpretes de referencia a los miembros del citado conjunto; la estrenaron en una grabación de estudio el 25 de junio del año en que fue finalizada³⁰⁷.

10. Conclusiones

Las diez piezas dedicadas al Grupo de Metales de Radiotelevisión Española entre 1972 y 1981 fueron escritas por ocho compositores, y ordenadas cronológicamente, a excepción de *Lúa, lúa* y *Agur jaunak* por ser de un autor —el único— responsable de más de una partitura, responden a los siguientes títulos:

- *Zubi berrian* (1973), *Lúa, lúa* (1973) y *Agur jaunak* (1976), de José M.^a Sanmartín (1927-1977)
- *Divertimento* (1973), de Narcís Bonet (1933)
- *Irradiaciones* (1973), de Ángel Arteaga (1928-1984)
- *Reguladores* (1974), de Carlos Cruz de Castro (1941)
- *Pequeña suite para grupo de metales* (1975), de Manuel Berná (1915-2011)
- *Divertimento para Carlos* (ca. 1975), de José Chicano (1929-ca. 1998)
- *Diaphonias* (1975), de José Peris (1924)
- *Églogas* (1979) de Jesús Villa Rojo (1940)

Como podemos apreciar, estas obras corresponden a diferentes autores que podemos dividir en tres grupos generacionales. Por un lado, estaría el más veterano de todos, el director de músicas militares Manuel Berná. Por otro, los miembros de la llamada generación del 51 o nacidos entre 1924 y 1938 como José Peris, José M.^a Sanmartín, Ángel Arteaga, el trompetista José Chicano y Narcís Bonet. Por último, los más jóvenes son Jesús Villa Rojo y Carlos Cruz de Castro, ellos forman parte de la generación de creadores nacidos a principios de los años cuarenta.

Asimismo, tras el estudio e investigación realizado para la elaboración de este capítulo hemos podido comprobar que entre las ocho obras descritas —recordamos la imposibilidad de acceder a dos partituras (*Divertimento para Carlos*, de Chicano, y

³⁰⁷ “Églogas” [ficha..., *op. cit.*

Pequeña suite, de Berná)— hemos encontrado composiciones que responden a lenguajes musicales muy diferentes:

En un extremo estarían las que enmarcamos en un estilo vanguardista como *Irradiaciones*, de Arteaga, *Reguladores*, de Cruz de Castro, *Diaphonias*, de Peris, y *Églogas*, de Villa Rojo. En estas se emplearon indicaciones aleatorias en cuanto a la medida y el *tempo*, así como efectos sonoros producidos por el uso de sordinas, sonidos tapados y *glissandi*. Igualmente, en las firmadas por Cruz de Castro y Villa Rojo se demandaron recursos técnicos avanzados para la producción del sonido en los instrumentos de viento metal como los multifónicos, *frullati*, soplo sin vibración y oscilación del sonido ascendente o descendientemente. Por otra parte, hemos de señalar la atonalidad de los títulos correspondientes a Cruz de Castro y Peris, en los que se da una especial prevalencia de aglomerados armónicos formados por segundas menores o cuartas aumentadas, mientras que los finalizados por Arteaga y Villa Rojo giran en torno a diferentes centros tonales.

En el otro extremo situamos las tres piezas de Sanmartín —*Zubi berrian*, *Lua, lua* y *Agur jaunak*— y la partitura de Bonet titulada *Divertimento*. Mientras que en las tres primeras se utilizaron, generalmente, melodías y estructuras de canciones populares armonizadas con acordes propios de la música moderna como el de séptima disminuida, en la última se mostró una armonía muy densa y ambigua en la que predominaron los acordes con sonidos añadidos como las segundas y cuartas.

Respecto a los motivos que llevaron a distintos autores a escribir los diez títulos que estudiamos en este capítulo, hemos de subrayar que son de diferente índole:

Por un lado, los encargos que se hicieron a Bonet y Peris desde la Comisaría de la Música de la Dirección General de Bellas Artes gestionada por Antonio Iglesias, dando como resultado las piezas *Divertimento* y *Diaphonias*, según cada caso. La primera fue comisionada para su interpretación en la V Decena de Música de Sevilla en 1973, mientras que la segunda cumplió con el mismo papel en el XXIV Festival de Música y Danza de Granada en 1975.

Por otro lado, debemos situar el encargo realizado por parte de RNE a Villa Rojo, quien compuso *Églogas* en 1979, y cuyo estreno se desarrolló en una grabación del conjunto objeto de estudio para el nombrado ente público.

Por último, y relacionadas con el papel jugado por Iglesias desde la citada unidad administrativa del Ministerio de Educación y Ciencia al proporcionar al GMRTVE la mayoría de sus conciertos, estarían las gestiones realizadas por los componentes de este conjunto al conseguir que otros cinco compositores, a los que conocían por diferentes razones, les dedicaran otras siete partituras que estrenarían en sendas actuaciones. *Irradiaciones* de Arteaga, al igual que *Lúa, lúa y Zubi berrian* de Sanmartín, sonó por primera vez en el concierto de la citada edición de la Decena sevillana, mientras que *Divertimento para Carlos* del trompetista y miembro del GMRTVE Chicano, así como *Pequeña suite para grupo de metales* de Berná, y *Agur jaunak* de Sanmartín se estrenaron años posteriores, pero también en sendos eventos subvencionados desde la Comisaría de la Música: *Divertimento...* de Chicano en enero de 1975 en Mondoñedo (Lugo), en el marco del V Ciclo de Intérpretes Españoles en España, *Pequeña suite...* de Berná en marzo del mismo año en Sevilla, en el concierto de inauguración del Auditorio de la Facultad de Medicina de la Universidad de Sevilla, y *Agur...* de Sanmartín en marzo de 1977 en Murcia, en una actuación encuadrada en la séptima edición del citado Ciclo de Intérpretes. Sin embargo, no podemos confirmar el estreno en concierto de *Reguladores* de Cruz de Castro, si bien sonó por primera vez en una grabación de estudio para RNE realizada por el Grupo Koan dirigido por José Ramón Encinar, el 25 de abril de 1975.

Si atendemos a las fechas de composición de las diez obras, podemos observar que nueve de ellas fueron dedicadas al GMRTVE en los cuatro primeros años de su existencia, entre 1973 y 1976. Solamente *Églogas* (1979), de Villa Rojo, se sitúa fuera de este intervalo, por lo que podemos concluir que el interés inicial por el estreno de composiciones originales de autores españoles se relajó tras los primeros años de existencia del grupo.

Asimismo, y con la excepción del último autor citado, hemos de señalar que todos los compositores respetaron la plantilla que los ocho miembros del GMRTVE propusieron con tres trompetas, dos trompas, dos trombones y una tuba. Es decir, todas las obras fueron compuestas para el tipo de octeto de metales que formó el conjunto objeto de estudio, un dispositivo instrumental que nunca había sido empleado con anterioridad a 1972 en nuestro país, ni tampoco utilizado por otras formaciones de instrumentos de viento metal de carácter estable en otros países. Por su parte, fue Villa

Rujo quien no quiso escribir para la tuba por tener la idea de una composición en la que participaran tres grupos de instrumentos homogéneos como el noneto para el que escribió, con tres trompetas, tres trompas y tres trombones.

Finalmente, y en referencia al conocimiento y posibilidad de interpretación de estas diez composiciones por parte de otros conjuntos diferentes al GMRTVE, hemos de señalar que entraña una gran dificultad dada la escasa comercialización de sus partituras en su mayoría inéditas, salvo *Irradiaciones* (1973), de Arteaga, (Alpuerto, 1980), y *Églogas* (1979), de Villa Rojo, (EMEC, 1984).

Capítulo IV

**Estudio y análisis de otras composiciones de concierto
para grupo de metales en España entre 1972 y 1981**

Capítulo IV. Estudio y análisis de otras composiciones de concierto para grupo de metales en España entre 1972 y 1981

1. Introducción

Como hemos destacado en el capítulo anterior, el aumento de la música de concierto para grupo de metales a partir de 1972 en España está directamente ligado a la constitución del Grupo de Metales de Radiotelevisión Española y, por ende, al apoyo que este recibió en forma de conciertos y partituras desde la Comisaría de la Música gestionada por Antonio Iglesias en los ministerios de Educación y Ciencia hasta 1977, y de Cultura desde 1977.

No obstante, hubo otros autores que finalizaron entre los años 1974-1979 siete obras para este tipo de conjuntos pero sin que sus génesis estuvieran vinculadas directamente a la existencia del GMRTVE. Es decir, no se ha podido confirmar ninguna relación entre la composición de estas partituras y la existencia o constitución de la citada formación. Nos referimos a los siguientes títulos:

- *Jondo* (1974) y *Anemos A* (1975), de Francisco Guerrero Marín (1951-1997),
- *Música para metales, órgano y timbales* (1976), de Luis Blanes Arqués (1929-2009),
- *Suite litúrgica* (1976), de Amando Blanquer Ponsoda (1935-2005),
- *Concierto para sexteto de metales* (1976), de Miguel Grande Martín (1940),
- *Aforismos* (1977), de Jesús Legido González (1943),
- *Fanfarria a Picasso* (1979), de Cristóbal Halffter (1930).

En consecuencia, el presente capítulo lo dedicaremos al estudio y al análisis de estas composiciones, entre las que existen piezas orientadas a la música de cámara para seis, ocho o quince metales, así como obras de carácter sinfónico en las que se incluyen coro, órgano o percusión.

Al igual que en el capítulo III, incluiremos dos subepígrafes para cada una de las siete obras. En el titulado “contexto biográfico, génesis y proceso creativo” abordaremos los aspectos más importantes de la trayectoria del autor hasta la fecha en que escribió la partitura objeto de estudio, así como las razones o circunstancias que le

llevaron a crearla. Por su parte, en la “descripción analítica” profundizaremos en el material compositivo y en los recursos instrumentales empleados en cada una.

Hemos de destacar que una de estas composiciones sí fue encargada por un organismo gubernamental que también había comisionado alguna música para que el GMRTVE la hiciera sonar por primera vez. Como describiremos con mayor detalle en los epígrafes correspondientes, *Jondo* fue el resultado de la solicitud hecha a Guerrero desde RNE para su presentación al *Prix Italia*¹ de 1974.

Sin embargo, no hemos podido constatar si *Suite litúrgica* —para tres trompetas, dos trompas, dos trombones, una tuba y cinco percusionistas—, de Blanquer, se debió a un encargo realizado desde la Comisaría Nacional de la Música para ser estrenada en la Semana de Música Religiosa de Cuenca, o el estreno de la misma en este festival se debió a la recompensa por haber obtenido el primer premio en el Concurso de Composición del Sindicato Nacional del Espectáculo en 1976. Asimismo, tampoco pudimos documentar la relación de este autor con los miembros del GMRTVE, si bien es llamativo que *Suite litúrgica* sea la primera partitura para grupo de metales que un autor español escribiera al margen de este conjunto para una plantilla de tres trompetas, dos trompas, dos trombones y una tuba.

Finalmente, debemos aclarar que no serán estudiados los títulos *Fanfare* (1974), de Ernesto Halffter, y *Canzone* (1975), de Cristóbal Halffter:

Fanfare para cuatro trompetas y percusión, publicada por la editorial Max Eschig (ME 8920)², no será incluida en nuestra investigación por no requerir para su interpretación de un conjunto de seis o más instrumentos heterogéneos de viento metal, ni haber sido escrita como una pieza originalmente independiente, sino como la primera parte de una obra de mayores dimensiones titulada *Fanfare, pregón e himno* (1974). A continuación, especificamos la plantilla necesaria para cada uno de esos tres movimientos: la fanfarria es para cuatro trompetas, timbales, bombo, carraca, y 2 tambores, mientras que el segundo movimiento, el pregón, requiere de un tenor y un

¹ “El *Prix Italia* viene a ser algo así como el *nobel* de la radio”, en Enrique Franco, “Premio Italia de radio”, *El País*, 18 de julio de 1980, http://elpais.com/diario/1980/07/18/agenda/332719201_850215.html [último acceso: 05.10.2016].

² Para más información véase “Editions Max Eschig. Ernesto Halffter”, p. 4, http://www.durand-salabert-eschig.com/~media/Files/PDF/DSE/Brochures/H/halffter_ernesto.ashx [último acceso: 04.10.2016].

piano, y, el último, de un coro mixto y piano³. Dedicada a la inauguración del Museo Dalí en Figueras⁴, *Fanfare, pregón e himno* también es catalogada con el título de *Hommage à Salvador Dalí* en dos sitios web: uno gestionado por la Fundación Juan March y el otro por el hijo del propio compositor⁵.

En el caso de *Canzone*, de Cristóbal Halffter —para cuatro trompetas, cuatro trompas, seis trombones y dos tubas⁶—, no ha sido incluida por no ser una partitura original para grupo de metales, sino una adaptación de tres *canzoni* sin una instrumentación fija pertenecientes a las *Sacrae Symphoniae* (1597), de Giovanni Gabrieli⁷. Concretamente, si tomamos como referencia la edición de 1969 de Universal Edition sobre la colección del compositor veneciano⁸, corresponden a los títulos *Canzon per Sonar Septimi Toni*⁹, *Sonata Octavi Toni*¹⁰ y *Canzon per Sonare Primi Toni*¹¹.

2. *Jondo* (1974) y *Anemos A* (1975), de Francisco Guerrero (1951-1997)

2.1. Contextos biográficos, génesis y procesos creativos

Francisco Guerrero Marín (Linares, 1951-Madrid, 1997)¹² se inició en el estudio de la música con su progenitor Francisco Guerrero Morales (1928-1999), organista en la iglesia granadina de San Juan de Dios¹³. Posteriormente, entre 1962 y 1969, prosiguió

³ “Obra. Cámara & inst.”

<http://www.ernestohalffter.com/obra/obrinses.htm> [último acceso: 04.10.2016]

⁴ Enrique Franco: “Ernesto Halffter: Veo mi música tan joven como yo a los 80 a los 80 años” [entrevista], *El País*, 1 de noviembre de 1985,

http://elpais.com/diario/1985/11/01/cultura/499647605_850215.html [último acceso: 04.10.2016].

⁵ Con este título aparece en las página web de la Fundación Juan March

(<http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A989>), así como en la gestionada por el hijo del compositor (<http://www.ernestohalffter.com/obra/obrinses.htm> [último acceso: 04.10.2016]).

⁶ Cristóbal Halffter, *Canzone* [partitura], Viena, Universal Edition [UE 30 508], 1992.

⁷ “Cristóbal Halffter. Canzone”,

<http://www.universaledition.com/composers-and-works/Cristobal-Halffter/Canzone/composer/280/work/1469> [último acceso: 05.10.2016].

⁸ Giovanni Gabrieli, *Sacrae Symphoniae* (3 vols.), Viena, Universal Edition [UE 28001 A-C], 1969.

⁹ G. Gabrieli, *Sacrae...* (vol. 2), *op. cit.*, pp. 178-188.

¹⁰ G. Gabrieli, *Sacrae...* (vol. 3), *op. cit.*, pp. 467-481.

¹¹ G. Gabrieli, *Sacrae...* (vol. 2), *op. cit.*, pp. 168-177.

¹² Marta Cureses, “Guerrero Marín, Francisco”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 6), Madrid, SGAE, 2000, p. 41.

¹³ Miguel Morate, “Francisco Guerrero Marín”, *Tertulia Andaluza* [revista en línea],

<http://www.tertuliaandaluza.com/cultura/musica/francisco-guerrero-marin/>

su formación de la mano del “reconocido padre de la escuela granadina de composición”¹⁴ Juan Alfonso García¹⁵ (1935-2015)¹⁶.

Diferentes musicólogos que han estudiado a Guerrero, principalmente, Álvaro García Estefanía, Miguel Morate y Stefano Russomano, dividen la obra de este autor en tres etapas que se corresponden con los intervalos cronológicos 1969-1977, 1978-1983 y 1984-1997, por lo que las dos piezas objeto de estudio en este epígrafe —*Jondo* (1974) y *Anemos A* (1975)— pertenecen al primero de ellos. Durante esta primera época, según Morate, el compositor centró su creación en la aleatoriedad y la experimentación dando paso en el siguiente período a “la búsqueda del control preciso del resultado sonoro a través de procedimientos matemáticos; en este caso, la combinatoria”¹⁷.

Como ha destacado García Estefanía, fue en los setenta, con menos de treinta años, cuando Guerrero alcanzó como compositor un estatus relevante a nivel europeo¹⁸. Desde su llegada a Madrid en 1971 para incorporarse al laboratorio español de música electroacústica Alea, a instancias de Luis de Pablo¹⁹, hasta la firma del contrato en 1980 para la publicación de sus partituras con la italiana *Edizioni Suvini Zerboni*²⁰, pasando por la publicación de sus partituras desde 1972 por Alpuerto²¹ y la fundación de Glosa (1974-1975)²² junto a Alfredo Aracil, Tomás Garrido y Pablo Riviere²³, Guerrero

[último acceso: 06.10.2016].

¹⁴ Alberto González Lapuente, “Hacia la heterogénea realidad presente”, en Alberto González Lapuente (ed.), *La música en España en el siglo XX* (vol. 7), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 261.

¹⁵ Álvaro García Estefanía, *Francisco Guerrero Marín* [Colección Catálogo de Compositores Españoles], Madrid, SGAE, 2000, p. 11.

¹⁶ R. C., “Fallece Juan Alfonso García, uno de los grandes de la música litúrgica”, *Granada Hoy*, 18 de mayo de 2015,

<http://www.granadahoy.com/article/ocio/2031638/fallece/juan/alfonso/garcia/uno/los/grandes/la/musica/liturgica.html> [último acceso: 06.10.2016].

¹⁷ M. Morate, “Francisco Guerrero...”, *op. cit.*

¹⁸ Á. García Estefanía, *Francisco Guerrero...*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁹ “Cuando empecé a acercarme a la vanguardia, el ejemplo que tomé fue Luis de Pablo. Yo quería ser él. Me impresionaron su obra y sus escritos”, en M. Morate, “Francisco Guerrero...”, *op. cit.*, p. 4.

“[Alea fue] fundado por Luis de Pablo en 1965 gracias al mecenazgo de la familia Huarte, cesará su actividad en 1973”, en J. Baldomero Llorens, “La plasticidad en Francisco Guerrero. Contextualización de su obra gráfica y breve análisis de *Un poème batteur* para percusión”, *Espacio Sonoro* (núm. 29, enero 2013), p. 7, <http://espaciosonoro.tallersonoro.com/2013/01/27/la-plasticidad-en-francisco-guerrero/> [último acceso: 07.10.2016].

²⁰ “Francisco Guerrero”, <http://www.esz.it/en/extra/autore/francisco-guerrero> [último acceso: 08.10.2013].

²¹ Miguel Morate, “Francisco Guerrero Marín (1951-1997)”, en *Semblanzas de compositores españoles* (núm. 33), p. 4, <http://www.march.es/musica/publicaciones/semblanzas/> [último acceso: 09.10.2016].

²² J. B. Llorens, “La plasticidad en Francisco Guerrero...”, *op. cit.*, p. 9.

desarrolló una gran actividad creadora en la que reflejó su atracción por los instrumentos de viento metal. Es decir, durante la década de los años setenta del siglo pasado, como escribió Tomás Marco,

[Guerrero] muestra una cierta predilección [...] por los metales, en los que ha logrado un tratamiento original y una técnica de escritura y ejecución llena de novedades y fuerza expresiva²⁴.

En este sentido, el percusionista de Taller Sonoro Baldomero Llorens ha señalado que tanto fue el interés del autor que nos ocupa por estos instrumentos que llegó a adquirir un trombón para investigar sobre nuevas sonoridades²⁵.

Asimismo, un año antes de la composición en 1974 de *Jondo*, Guerrero escribió la que sería la primera de las tres obras que dedicó a una formación de viento metal; su título es *Noa*²⁶, y no ha sido incluida en la presente investigación por no estar dedicada a un grupo de metales —conjunto de seis o más instrumentos heterogéneos de esta familia—, sino a un cuarteto formado por dos trompetas y dos trombones. *Noa* fue comisionada por Radio Nacional para representar a España en 1973 en dos festivales internacionales: la *Biennale de Paris* y la Tribuna Internacional de Compositores de la UNESCO²⁷, donde el autor consiguió el cuarto puesto²⁸.

En referencia a las génesis y procesos creativos de *Jondo* (1974) y *Anemos A* (1975) hemos de apuntar los siguientes datos:

Jondo (1974) es una partitura para cinta magnética, un coro masculino formado con cinco voces de tenor y cinco de bajo, y un grupo metales de tres trompetas, tres trombones y cuatro percusionistas²⁹. Comisionada por RNE y escrita entre los meses de

²³ “Composer: Francisco Guerrero”, <http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A1113> [último acceso: 07.10.2016].

²⁴ Tomás Marco, *Historia de la música española*, Siglo XX (vol. 6), Madrid, Alianza, 1989 (2.ª edición), p. 293.

²⁵ J. B. Llorens, “La plasticidad en Francisco Guerrero...”, *op. cit.*, pp. 6-7.

²⁶ “*Noa* (1973)”, <http://brahms.ircam.fr/works/work/18378/> [último acceso: 07.10.2016].

²⁷ Á. García Estefanía, *Francisco Guerrero...*, *op. cit.*, p. 36.

²⁸ “Composer: Francisco...”, *op. cit.*

²⁹ Francisco Guerrero, *Jondo* [partitura], Madrid, Alpuerto, 1974.

enero y mayo³⁰, *Jondo* fue presentada al *Prix Italia* el mismo año en que Guerrero fue seleccionado para participar en el Premio de Composición *Gaudeamus* (Holanda)³¹, en 1974, al que concurrió con la pieza para gran orquesta *Ecce Opus*³² (1973)³³.

Si bien no tenemos todos los datos de su estreno, en el catálogo editado por la SGAE se destaca que *Jondo* se interpretó por primera vez en Madrid, en el mes de septiembre de 1974³⁴. Y en el mismo año, concretamente el 22 de noviembre, se grabó con una duración aproximada de veinticuatro minutos en el estudio 314 de RNE, con intérpretes del Coro y la Orquesta Sinfónica de RTVE dirigidos por Odón Alonso³⁵.

Es decir, si tenemos en cuenta los datos biográficos que reflejamos en el capítulo II de esta tesis acerca de los componentes del GMRTVE, podemos concluir que debieron participar en la grabación de *Jondo* los miembros del citado conjunto que a su vez formaban parte de la nombrada agrupación sinfónica; los trombonistas Benjamín Esparza, Humberto Martínez y Francisco Muñoz, así como tres trompetistas de entre los siguientes cuatro: José Chicano, Ricardo Gasent, Juan Sánchez Luque o Enrique Rioja.

Anemos A (1975), para un grupo de metales con tres trompetas, cinco trompas, tres trombones, una tuba y tres percusionistas, fue escrita por Guerrero entre el 12 de febrero y el 16 de abril³⁶, y se estrenó el 2 de diciembre del año de su composición en el Teatro Real, en un concierto a cargo del Grupo Instrumental de Madrid bajo la dirección de José M.^a Franco Gil³⁷, a quien está dedicada la partitura³⁸. En esta misma actuación fue grabada por RNE con una duración aproximada de diez minutos y medio³⁹.

Anemos A es la primera de una serie de tres piezas en las que el autor incluyó en el título el término griego *anemos* (viento en español); más tarde llegarían *Anemos B*

³⁰ F. Guerrero, *Jondo* [partitura]..., *op. cit.*, reverso de la portada.

³¹ “Francisco Guerrero”, <http://www.esz.it...>, *op. cit.*

³² “La Fundación Autor y el Centro Nacional de Difusión Musical rinden homenaje a Francisco Guerrero Marín”, http://www.fundacionautor.org/story_print.php?id=821 [último acceso: 07.10.2013].

³³ “*Ecce Opus* (1973)”, <http://brahms.ircam.fr/works/work/18405/> [último acceso: 07.10.2016].

³⁴ Á. García Estefanía, *Francisco Guerrero...*, *op. cit.*, p. 30.

³⁵ “*Jondo*” [grabación], Madrid, RNE, Archivo Sonoro, ref. V0049047.

³⁶ F. Guerrero, *Anemos A* [partitura], Madrid, Alpuerto, 1975, p. 28.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ F. Guerrero, *Anemos A* [partitura]..., *op. cit.*, p. 2.

³⁹ “*Anemos A*” [grabación], Madrid, RNE, Archivo Sonoro, ref. V0013097.

(1978), para doce voces mixtas a capela⁴⁰, y *Anemos C* (1978), para dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, dos trompas, trompeta, trombón y un percusionista⁴¹.

Por último, y como apunta Marta Cureses, *Anemos A* fue la obra con la que Guerrero llegó a ser el finalista más joven en el II Concurso de Composición de Música de Cámara de la Confederación de Cajas de Ahorro de 1975⁴².

En definitiva, Francisco Guerrero escribió las dos piezas para grupo de metales objeto de estudio en este epígrafe —*Jondo* (1974) y *Anemos A* (1975)—, así como la dedicada al cuarteto con dos trompetas y dos trombones —*Noa* (1973)—, en los años en que comenzó a ser reconocido como un compositor de vanguardia a nivel nacional e internacional, una época en la que Guerrero se sintió muy atraído por los instrumentos de viento metal y en la que centró su creación en la experimentación y en la aleatoriedad.

Noa y *Jondo* surgieron a raíz de sendos encargos hechos desde RNE, mientras que *Anemos A* —para quince intérpretes (doce metales y tres percusionistas)— fue pensada para un concurso de composición de música de cámara.

⁴⁰ “*Anemos B* (1977-1978)”, <http://brahms.ircam.fr/works/work/18402/> [último acceso: 08.10.2016].

Sobre textos de las *Glosas Emilianensis*, *Anemos B* (1978) fue estrenada por el Coro de *Radio France* dirigido por Guy Reybel, el 14 de marzo de 1982, en el festival *Rencontres Internationales D’Art Contemporain (La Rochelle, Francia)*. Para más información véase José Ramón Encinar, “Francisco Guerrero”, *Ritmo*, núm. 693, año LXIX, 1 de diciembre de 1997, pp. 9-11.

⁴¹ “*Anemos C*”, <http://brahms.ircam.fr/works/work/18391/> [último acceso: 08.10.2016].

Anemos C (1978) fue estrenada por miembros de la *NouvelOrchestrePhilharmonique de Radio France* bajo la dirección de Gilbert Amy, el 14 de junio de 1978 en *l’AbbayeauxDames*, en el marco del festival *VII Académies Musicales de Saintes*, en Saintes (Francia). Para más información véase Á. García Estefanía, *Francisco Guerrero...*, *op. cit.*, p. 26.

⁴² M. Cureses, “Guerrero Marín...”, *op. cit.*, p. 42.

Un año más tarde, en la siguiente edición del mismo concurso, ganó el premio “Arpa de oro” con su obra *Actus* (1975) para seis violines, dos violas, dos violonchelos, dos contrabajos, dos trombones y dos fagotes. Para más información véase M. Morate, “Francisco Guerrero...”, *op. cit.*, p. 5.

2.2. Descripción analítica

2.2.1. *Jondo*

Jondo (1974) es la primera composición en la que Francisco Guerrero recurrió a la electrónica⁴³ y lo hizo mediante una cinta o banda magnetofónica pregrabada⁴⁴. Además, para la interpretación de esta pieza son necesarios cuatro percusionistas⁴⁵, diez voces masculinas —cinco tenores y cinco bajos— y un grupo de metales formado por tres trompetas y tres trombones⁴⁶ que el autor dividió generalmente en dos tríos homogéneos de estos dos instrumentos.

Es una obra en la que se emplean “textos populares del cante flamenco”⁴⁷.

Su lenguaje es atonal al carecer de cadencias y mostrar con cierta regularidad sonoridades compuestas por intervalos de 2.^a menor, así como por la aleatoriedad en la elección de las alturas que los intérpretes deben hacer sonar, si bien estas deben enmarcarse en un determinado intervalo —generalmente de 5.^a justa o 6.^a menor o mayor—.

La textura es totalmente tímbrica y la falta de silencios es clara al mostrarse en todo momento algún sonido o ruido continuo que busca la creación de un evento musical formado, no por lo que pueden considerarse diferentes voces, sino varios elementos de un mismo bloque.

Como se puede apreciar en la primera imagen que incluimos, Guerrero explicó en la partitura de los símbolos con los que solicitó los diferentes recursos para la producción del sonido o ruido entre los que se cuentan las palmas, sirena lo más aguda

⁴³ Ismael González Cabral, “Francisco Guerrero: energía directa al corazón”, *Filomúsica* (núm. 37), febrero de 2003, <http://www.filomusica.com/filo37/guerrero.html> [último acceso: 08.10.2016].

⁴⁴ F. Guerrero, *Jondo* [partitura]..., *op. cit.*

⁴⁵ Según lo especificado por el mismo Guerrero en su partitura, los cuatro percusionistas deben atender a los siguientes instrumentos:

Percusionista I: vibráfono, sirena, tam-tam, dos tom-toms, maraca y una tumba.

Percusionista II: bombo, sirena, plato suspendido, maraca y dos tom-toms.

Percusionista III: vibráfono, sirena, tam-tam, dos tom-toms, maraca y una tumba.

Percusionista IV: bombo, sirena, plato suspendido, maraca y dos tom-toms.

Para más información véase F. Guerrero, *Jondo* [partitura], *op. cit.*

⁴⁶ F. Guerrero, *Jondo* [partitura]..., *op. cit.*

⁴⁷ Miguel Morate, “Casi Nûr”, *Mundoclasico.com*, 14 de febrero de 2006, <http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-imprimir.aspx?xml=c27d4845-9aba-4d2a-8732-02af993ef5e7&tipo=C> [último acceso: 08.10.2016].

posible y con rápidas oscilaciones, diferentes sordinas y articulaciones, alturas aleatorias dentro de un rango determinado, *glissandi* irregulares sin definir completamente las alturas, e improvisaciones durante una duración específica pero sin determinar alturas y figuras. Asimismo, el autor demandó multifónicos —simultaneidades entre canto y emisión instrumental— a los intérpretes de metal.



















INDICACIONES	NOTES	NOTES
<p style="text-align: center;"><i>Metales</i></p>  <p>siempre frullati.</p>  <p>notas lo más rápidas posible en la extensión indicada (atenerse a las formas de ataque).</p>  <p>glissando irregular.</p>  <p>improvisar irregularmente en la duración indicada por la barra según el modelo dado. Velocidad media.</p>  <p>glissando igual que la nota anterior.</p>  <p>cantar mientras se toca (lo más grave posible).</p> <p style="text-align: center;"><i>Voces</i></p>  <p>soplido y canto simultáneo en el hueco de la mano.</p>  <p>Cantar nasalmente.</p>  <p>repetir rápidamente hasta el final de la flecha.</p>  <p>igual que el anterior.</p>  <p>tapar y destapar rápidamente la boca con la mano hasta el fin de la flecha.</p>  <p>palmada.</p>  <p>trémolo.</p>  <p>gliss. rápido, siempre falsete y los más agudo posible.</p>  <p>gliss. sin altura determinada hasta la nota más grave.</p> <p style="text-align: center;"><i>Percussion</i></p>  <p>palmas.</p>  <p>sirena lo más agudo posible y con rápidas oscilaciones.</p>  <p>notas lo más rápido posible en la extensión indicada.</p> <p style="text-align: center;"><i>Banda magnetofónica</i></p> <p>Para la banda magnetofónica habrá un encargado de ponerla en marcha y detenerla. El fin de cada secuencia (marcadas A, B, etc., en la partitura) está señalado por un trozo de cinta blanca. Habrá, entonces, que detener la banda y esperar nuevamente la indicación del director. Debe ajustarse el volumen máximo de la banda con el de los instrumentos y voces. Quedará el sonido total completamente nivelado.</p>	<p style="text-align: center;"><i>Les cuivres</i></p> <p>toujours frullati.</p> <p>même note répétée le plus vite que possible les plus rapides que possibles dans l'extension indiquée (suivre les formes d'attaque).</p> <p>glissando irrégulier.</p> <p>improviser irrégulièrement dans la durée indiquée par la barre selon le modèle donné. Vitesse moyenne.</p> <p>gliss. égal à la note précédente.</p> <p>chanter au même moment que jouer (le plus bas possible).</p> <p style="text-align: center;"><i>Voix</i></p> <p>souffler et chanter simultanément dans le creux de la main.</p> <p>chanter nasalement.</p> <p>répéter vite jusqu'à la fin de la flèche.</p> <p>égal à l'antérieure.</p> <p>couvrir et découvrir vite la bouche avec la main jusqu'à la fin de la flèche.</p> <p>bâtement de mains.</p> <p>trémolo.</p> <p>gliss. vite, toujours fausset, et le plus aigu que possible.</p> <p>gliss. sans hauteur déterminée jusqu'à la note la plus basse.</p> <p style="text-align: center;"><i>Percussion</i></p> <p>bâtement de mains.</p> <p>sirène le plus aiguë possible avec des oscillations rapides.</p> <p>notes les plus rapides que possibles dans l'extension indiquée.</p> <p style="text-align: center;"><i>Bande magnétique</i></p> <p>Il devrait y avoir un responsable de la bande magnétique pour la mettre en marche et l'arrêter. La fin de chaque séquence (marquée A, B, etc., dans la partition) est signalée par un bout de bande blanche. Alors il faut arrêter la bande et attendre de nouveau l'indication du directeur. Le volume maximum de la bande devrait être ajusté à celui des instruments et des voix. Le son total devrait être complètement nivelé.</p>	<p style="text-align: center;"><i>Brass</i></p> <p>always frullati</p> <p>the same note repeated very fast</p> <p>notes played as fast as possible within the range indicated (stick to the forms of attack)</p> <p>irregular glissando</p> <p>improvise irregularly during the length of time indicated by the bar as in the model. Moderate speed</p> <p>gliss. the same as the note before</p> <p>sing while playing (as low as possible)</p> <p style="text-align: center;"><i>Voices</i></p> <p>blow and sing simultaneously in the hollow of the hand</p> <p>sing through the nose</p> <p>repeat quickly until the end of the arrow</p> <p>the same as the one before</p> <p>quickly cover and uncover the mouth with the hand until the end of the arrow</p> <p>clap</p> <p>tremolo</p> <p>glissando, fast, always falsetto, and as high as possible</p> <p>glissando from an unspecified height to the lowest note</p> <p style="text-align: center;"><i>Percussion</i></p> <p>clap</p> <p>syren, as high as possible and with rapid oscillations</p> <p>notes played as fast as possible within the given range</p> <p style="text-align: center;"><i>Recording tape</i></p> <p>There should be a person responsible for starting and stopping the tape. The end of each sequence (marked A, B, etc., in the parts) is marked with a piece of white tape. The tape must be stopped at that point until the conductor's signal. The maximum volume of the tape should be adjusted to that of the instruments and the voices. The total sound should be completely balanced.</p>
Madrid, enero-mayo 1974.	Madrid, janvier-mai 1974	Madrid, January-May 1974

Imagen 1: F. Guerrero, *Jondo* (1974), Madrid, Alpuerto, 1974, reverso de la portada.

Jondo (1974) consta de 228 compases de 4/4 con el añadido de tres partes sin indicación de compás, en las que solamente participa la banda magnetofónica. Sin frases musicales reconocibles, su estructura la hemos dividido en ocho secciones que coinciden, casi todas ellas, con el comienzo “de cada secuencia”⁴⁸ de la cinta. Según la partitura a la que hemos tenido acceso, que no es la original manuscrita, sino la edición que comercializó Alpuerto en 1974, estas partes se marcan utilizando las letras del abecedario que van desde la “A” a la “H”. Es decir, la estructura de *Jondo* responde a lo que incluimos en la siguiente tabla.

Sección A (sin medida)	cinta (cornetas y tambores + cantaor)
Sección B (cc. 1-51)	B ₁ (cc. 1-25): cinta (cantaor) + metales + perc. II y IV; siempre en <i>fff</i>
	B ₂ (cc. 26-51): coro siempre en <i>fff</i>
Sección C (cc. 51-106)	Todos los intérpretes a la vez, incluida la cinta; siempre en <i>fff</i>
Sección D (cc. 107-133)	D ₁ (cc. 107-114): solo percusión en <i>p</i>
	D ₂ (cc. 115-122): percusión con <i>cresc.</i> y <i>decrec.</i> desde <i>p</i> ; 3 trombones en <i>f</i> ; cinta (letra hablada).
	D ₃ (cc. 123-133): cinta (cantaor)
Sección E (cc. 134-165)	E ₁ (cc. 134-164): cinta (grupo de metales), siempre en <i>fff</i> ; grupo de metales al uso, siempre en <i>fff</i> ; percusionistas II y IV, <i>decrec.</i> y <i>cresc.</i> desde <i>fff</i>
	E ₂ (c. 165): cinta (letra hablada + cantaor)
Sección F (cc. 166-219)	cinta + coro (siempre <i>p-cresc.-fff-decrec.-p</i>)
Sección G (c. 220)	cinta (redobles de tambores + cantaor)
Sección H (cc. 221-228)	H ₁ (cc. 221-228): coro
	H ₂ (sin medida): letra hablada

Tabla 1

A es uno de los tres fragmentos sin medida en los que solamente interviene la banda magnetofónica, para la que “habrá un encargado de ponerla en marcha y

⁴⁸ F. Guerrero, *Jondo* [partitura]..., *op. cit.*, reverso de la portada.

detenerla”⁴⁹. Como hemos podido escuchar en el Departamento de Documentación de Radio Nacional de España, la sección A tiene una duración de 3 minutos y 56 segundos, y la música que se incluye en ella comienza con un fragmento distorsionado de la versión para banda de cornetas y tambores del Himno Nacional Español. Después, a los 52 segundos, se une un cantaor flamenco que coincide con las cornetas y tambores hasta el primer minuto y 26 segundos: se trata de un canto a modo de saeta donde se pronuncia un texto que no podemos entender por estar también distorsionado. Más tarde, podemos escuchar exclusivamente, y de forma alterna, inhalaciones y exhalaciones de una voz masculina que llegan hasta el tercer minuto y 48 segundos. Finalmente, durante 8 segundos, entendemos que la misma voz de hombre, también mediante la acción de inhalar y exhalar, habla pronunciando la letra que se incluye en la partitura:

que la verde oliva canta, que canta la verde oliva. ¿qué pájaro
será aquél que canta en la verde oliva?⁵⁰.

La sección B (cc. 1-51) la hemos dividido en dos partes que hemos llamado subsecciones B₁ (cc. 1-25) y B₂ (cc. 26-51). Si bien en la primera participan la banda magnetofónica, los dos percusionistas (II y IV) y el grupo de metales (tres trompetas y tres trombones), en la segunda lo hace el coro de voces masculinas dividido en dos bloques en los que se agrupan los cinco tenores y los cinco bajos, respectivamente.

En la subsección B₁, el audio de la cinta (cc. 1-13) consiste en una intervención distorsionada del cantaor flamenco donde no se puede apreciar con una mínima claridad el texto cantado a modo de lamento, mientras los percusionistas participan de forma simultánea desde el principio con golpes de bombo siempre con una dinámica de *fff*; al principio separados por una distancia de varios compases que se va acortando hasta llegar a cuatro corcheas a contratiempo.

Por su parte, las tres trompetas y los tres trombones intervienen conjuntamente empleando siempre la sordina wa-wa —sonidos tapados o abiertos—, dinámica de *fff*, articulación de *frullato* y alturas a distancia de segundas formando *clusters*. En los cc.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ F. Guerrero, *Jondo* [partitura]..., *op. cit.*, p. 1.

1-8, además de emplear la repetición de la misma nota con mucha rapidez, los seis metales hacen uso de *glissandi* y notas aleatorias dentro de una extensión marcada: con sonido tapado, se indican las alturas de comienzo y final cuya distancia comprende más de una octava; y con sonido abierto, el intervalo siempre es de quinta justa.

Más tarde (cc. 9-18), Guerrero cambia el uso de las notas aleatorias por los *glissandi* irregulares sin indicación de las alturas, siempre alternando sonidos abiertos y tapados. Desde el c. 19 hasta el 23, el grupo de metales vuelve al material utilizado en los primeros ocho compases, pero, esta vez, alternando sonidos abiertos y tapados en los *glissandi* y notas aleatorias.

Para ilustrar lo descrito sobre la subsección B₁, incluimos los cc. 13-24.

The image displays a musical score for a band, organized into two systems. The top system covers measures 15 to 19, and the bottom system covers measures 20 to 24. The instruments are labeled as follows:

- Trp.:** Three staves (1, 2, 3) for trumpets.
- Trbn.:** Three staves (1, 2, 3) for trumpets.
- Perc.:** Two staves (I, II) for percussion.

The score is characterized by dense rhythmic notation, including many sixteenth and thirty-second notes, and frequent use of dynamic markings such as *fff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte). The percussion part features a complex, syncopated rhythm. The overall texture is highly rhythmic and complex.

Ejemplo 1: F. Guerrero, *Jondo* (1974), Madrid, Alpuerto, 1974, p. 2, cc. 13-24.

La subsección B₂ (cc. 26-51) comienza con la primera intervención en esta partitura del coro (cc. 26-49), siempre con una dinámica de *fff* y una división muy clara entre los cinco tenores y cinco bajos. Si bien las voces más agudas emplean alturas con duraciones largas donde cambian la pronunciación de la vocal a modo de mordente y

recurren continuamente a “cantar nasalmente”⁵¹, soplar y cantar simultáneamente en el hueco de la mano o cantar tapando y destapando la boca con la mano, el quinteto más grave hace sonar *glissandi*, generalmente, con una articulación estándar y siempre con la misma vocal para cada uno de las cinco: el bajo 1 canta siempre con la vocal “A”, el 2 con la “E”, el 3 con la “I”, el 4 con “O” y el 5 con “U”. Al mismo tiempo, los cinco tenores (cc. 36-38 y 47-48) alternan alturas diferentes a distancia de semitono para emitir vocales como A-E o U-A con un diseño de ocho corcheas en cada compás.

Al final, se termina (c. 51) con el sonido de las sirenas de los percusionistas II y IV precedidas desde el c. 49 por las alturas sol y fa# —repetidas de forma muy rápida— de las trompetas I y II.

La sección C (cc. 52-106) se caracteriza por el uso casi simultáneo que el compositor hizo de todos los efectivos disponibles. Asimismo, por la dinámica de *forte fortissimo*, durante los cc. 49-95 se desarrolla la parte más densa de la obra en cuanto a la masa sonora desplegada; como observamos en el ejemplo siguiente, en ella participan a la vez los tríos de trompetas y trombones, el cuarteto de percusionistas, las diez voces del coro masculino y la banda magnética.

⁵¹ F. Guerrero, *Jondo* [partitura]..., *op. cit.*, reverso de la portada.

The image displays a page of a musical score for the piece 'Jondo' by F. Guerrero. The score is arranged in a multi-staff format. At the top, there are three staves for Trumpets (Trp. 1, 2, 3). Below these are three staves for Trombones (Tbn. 1, 2, 3). The percussion section (Perc.) consists of four staves, with specific parts labeled 'SIENA', 'BOMBO', 'T.T.', and 'MARACA'. A 'Banda' section is represented by a single staff with a series of vertical bars indicating rhythmic patterns. Below the percussion is a section for Tenors (Ten. 1-5) and Basses (Baj. 1-5). The Tenors' part shows a vocal line with lyrics and performance markings like 'Fals.' and 'Fals.'. The Basses' part consists of five staves with complex rhythmic and melodic patterns. Measure numbers 80 and 85 are clearly marked at the top of the score.

Ejemplo 2: F. Guerrero, *Jondo* (1974), Madrid, Alpuerto, 1974, p. 8, cc. 76-86.

La intervención de la cinta magnetofónica transcurre desde el principio de la sección hasta el c. 98 y, al igual que lo que escuchamos en la sección B, consiste en una intervención distorsionada del cantaoar flamenco donde no se puede apreciar con claridad el texto cantado a modo de lamento.

Los metales participan divididos en tres dúos formados por las trompetas I y II, la trompeta III y el trombón I, y los trombones II y III. Estos tres grupos se van alternando en el uso del material compositivo propuesto por Guerrero, que consiste en recursos que ya aparecieron en la sección B (cc. 1-51), así como otros que se utilizan ahora por primera vez:

Entre los recursos que se mostraron en B se cuentan el empleo constante de la dinámica *forte fortissimo* y la sordina wa-wa, los *glissandi* ascendentes y descendentes con alturas determinadas, con sonido abierto o cerrado y una amplitud mayor a una octava, “misma nota repetida muy rápidamente, notas lo más rápida posible en la extensión indicada, alternando sonidos abiertos y cerrados”⁵². Sin embargo, ahora las alturas deben estar comprendidas en un intervalo de 6.^a menor o mayor, y no de 5.^a justa como antes.

Por su parte, los recursos que Guerrero introdujo por primera vez en C (cc. 52-106) son los dos siguientes: *glissandi en frullato* sin determinar las alturas e “improvisar irregularmente en la duración indicada por la barra según el modelo dado”⁵³, tanto con sonido abierto o cerrado.

Respecto al coro en esta sección (C), continúa dividido en dos grupos —por un lado los cinco tenores y por el otro los cinco bajos— y siempre con una dinámica de *fff*. No obstante, ahora Guerrero alterna el mismo material en los dos quintetos, incluso en forma de canon en los cc. 59-77. Entre los recursos que ya habían aparecido en la sección anterior se cuenta la repetición rápida de dos vocales en una misma altura y el “tapar y destapar la boca con la mano mientras se pronuncian vocales”⁵⁴. Por otro lado, los que se presentan por primera vez en este momento son los trémolos durante la pronunciación de vocales, pronunciación de consonantes como la “F”, “S”, “D”, “R”, “L”, “C”, “G” y “B”, y los *glissandi* “rápido, siempre con falsete y lo más agudo posible”, a la vez que se tapa y destapa “la boca con la mano hasta el final de la flecha”⁵⁵ mientras se pronuncian las vocales.

En cuanto a la percusión, Guerrero dividió a los cuatro intérpretes en dos grupos —percusionistas I y II, y percusionistas III y IV— para alternar los recursos

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

interpretativos y el instrumental empleado. En esta sección (cc. 52-106), el autor sumó a los dos instrumentos que ya aparecieron en B —bombo y sirena— el resto del instrumental disponible para cada uno de los cuatro percusionistas: sus propias palmas, vibráfono, plato suspendido, maracas, tam-tam, tumba y dos tom-toms.

Igualmente, es de destacar la aparición por vez primera en *Jondo* de la dinámica *pianissimo*, que normalmente se muestra precedida de un *diminuendo* desde *fff* o seguida de un *crescendo* a *fff* para los dos tom-toms, y seguida de un *crescendo* a *fff* para el tam-tam.

La sección D (cc. 107-133) la hemos dividido en tres subsecciones —D₁ (cc. 107-114), D₂ (cc. 115-122) y D₃ (cc. 123-133)— y en ella son los instrumentos de percusión los únicos que deben participar en todo momento, siempre con independencia rítmica entre ellos.

D₁ (cc. 107-114) consiste en una intervención colectiva de los cuatro percusionistas siempre en piano. Se dividen en dos grupos según los instrumentos que utilizan y todos deben emplear los dos tom-toms: si bien los percusionistas I y III lo combinan con la tumba, el II y IV lo hacen con el bombo.

En la subsección D₂ (cc. 115-122), los cuatro percusionistas siguen divididos según el instrumental del que hacen uso, pero esta vez, con *crescendi* o *decrecendi* en torno a la dinámica de piano. Asimismo, aquí se le suman la banda magnetofónica, los tres trombones y los cinco bajos del coro. La cinta, marcada en su inicio con la letra “D” en la partitura, corresponde a la participación de la voz masculina que ya participó en la sección A y, al igual que entonces, mediante inhalaciones y exhalaciones, habla durante los ocho compases de toda la subsección para pronunciar el texto incluido en la partitura: “romera, ¡ay mi romera!, no me cantes más cantares”⁵⁶.

Por otro lado, los cinco bajos intervienen (c. 115) con una corchea en *fortissimo* desde un fa al unísono, seguido de un *diminuendo* y un *glissando* hasta lo más grave posible.

Los tres trombones deben hacer sonar, en *forte* y sin ninguna modificación, las alturas mi, fa y fa# durante los cc. 115-122.

⁵⁶ F. Guerrero, *Jondo* [partitura]..., *op. cit.*, p. 11.

D₃ (cc. 123-133) consiste en una intervención de la banda magnetofónica a la vez que los cuatro percusionistas hacen sonar las maracas con ritmos independientes y mezcladas con golpes cortos en corcheas de tumba, bombo y tom-toms.

En cuanto a lo expresado en forma de lamento por el cantaor flamenco en esta parte, no hemos podido descifrar la letra interpretada dado que el sonido en la grabación a la que accedimos está muy distorsionado.

Por último, los cinco bajos participan al principio en D₃ con un *fortissimo* desde un fa al unísono y la consonante “R”, para después continuar con un *diminuendo* y un *glissando* hasta lo más grave posible (c. 123 con anacrusa).

La sección E (cc. 134-165) se divide en E₁ (cc.134-164) y E₂ (c. 165):

En E₁ (cc. 134-165) Guerrero incluyó al grupo de metales siempre con sordina wa-wa —sonidos abiertos o tapados— y como intérpretes dobles. Es decir, como ejecutantes al uso de lo expuesto en los cc. 134-141 y 150-157 y, por otro lado, como intérpretes en la banda magnetofónica, cuya música también se incluye en la partitura ocupando la totalidad de esta subsección (cc. 134-164).

Cuando los tres trompetistas y tres trombonistas intervienen como ejecutantes en directo lo hacen alternando dos materiales compositivos diferentes, a la vez que se turnan con el grupo de cuatro percusionistas. En consecuencia, mientras las tres trompetas y los tres trombones participan en los cc. 134-141 y 150-157, los cuatro percusionistas lo hacen en los cc. 142-149 y 158-165.

Como se puede advertir en el ejemplo 3, cuando los seis metales suenan en la cinta (cc. 134-141) lo hacen para desarrollar tres grupos de *glissandi* con alturas sin definir con sonido abierto —siempre desde lo más agudo a lo más grave posible—, así como con alternancia de sonido tapado con abierto y tapado —más articulación de *frullato*—, respectivamente. Sin embargo, al mismo tiempo Guerrero hizo que los intérpretes en directo de trompeta y trombón se uniesen y retirasen uno a uno, con sonido abierto, *frullato* y dinámica de *fff*, para formar los siguientes tres *clusters* de forma consecutiva: mi, fa, fa#, sol, lab y la en los cc. 134-136, sib, si-dob, do, reb y re en los cc. 137-139, y mi, fa, fa#, sol y sol# en los cc. 140-141.

The image shows a handwritten musical score for a brass sextet, measures 135-141. The score is divided into several sections:

- Trumpets (Trop. 1, 2, 3):** Each part has a staff with notes and rests. The first trumpet part starts at measure 135 and continues through 140. The second and third trumpet parts follow a similar pattern.
- Trombones (Trbn. 1, 2, 3):** Each part has a staff with notes and rests. The first trombone part starts at measure 135 and continues through 140. The second and third trombone parts follow a similar pattern.
- Percussion (Perc. I, II, III, IV):** Each part has a staff with notes and rests. The first four percussion parts start at measure 135 and continue through 140.
- Bass Drum (bando):** A single staff with notes and rests, starting at measure 135 and continuing through 140.

The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *son. o*, *son. +*), and articulation marks. The measures are numbered 135 and 140.

Ejemplo 3: F. Guerrero, *Jondo* (1974), Madrid, Alpuerto, 1974, p. 13, cc. 134-141.

Para cada uno de los instrumentos que forman el sexteto de metales que suena en la cinta, Guerrero incluyó en los cc. 141-149 tres grupos de alturas aleatorias correspondientes a los intervalos de quinta justa, sexta menor y sexta mayor, cuya diferencia estriba en las distintas formas en las que los intérpretes deben hacer uso de la sordina wa-wa: una opción es con sonido abierto (cc. 141-143), otra corresponde a la alternancia de sonidos abiertos y tapados (cc. 144-146), y, por último, sonidos tapados (cc. 146-148).

De igual forma, según se advierte en el ejemplo que incluimos a continuación, a los tres grupos de alturas aleatorias les siguen uno o varios *glissandi* de los propios metales, si bien no coinciden en la medida entre sí, ni con las intervenciones de la

percusión que participa de forma escalonada (cc. 142-149) con articulación de redoble, así como con la misma combinación de dinámicas y el mismo instrumental —*diminuendi* y crescendos desde *fff*; tom-toms para los percusionistas I y III, y bombo para el II y IV—.

The image shows a musical score for percussion and band. The top section is labeled 'Perc. I' through 'IV'. Percussion I and III play 'Ts. Ts.' (tom-toms), while Percussion II and IV play 'bombo' (snare drum). The score includes dynamic markings like *fff* and *diminuendi*, and articulation symbols. The bottom section is labeled 'banda.' and shows staves for various instruments, including woodwinds and brass, with complex rhythmic patterns and dynamics.

Ejemplo 4: F. Guerrero, *Jondo* (1974), Madrid, Alpuerto, 1974, p. 14, cc. 142-149.

Los cc. 150-157 son muy parecidos a los que van del 134 al 141 ya descritos. La diferencia la encontramos en la alternancia de sonidos abiertos y tapados, y en el añadido de una altura —un semitono más agudo— en la formación de los *clusters* segundo (mib) y tercero (la).

Por su parte, en los cc. 158-164 participan los mismos instrumentos que en los cc. 141-149, si bien Guerrero cambió —desde el 158— el número de instrumentos que

debían realizar los *glissandi* y las alturas aleatorias: seis en los primeros y tres en las últimas.

E₂ (c. 165) es la segunda y última subsección de las que forman E (cc. 134-165). Consiste en una intervención de la cinta con una duración aproximada de un minuto, donde se incluye la participación del cantaor flamenco con la letra “en el Barrio de Triana” que coincide hasta la palabra “salieron” de la letra hablada —“en un verde prado tendí mi pañuelo[,] salieron tres rosas como tres luceros”⁵⁷—.

La sección F (cc. 166-219) se caracteriza por la participación, prácticamente en toda su extensión, de la banda magnetofónica y el coro de diez voces masculinas, mientras los metales y la percusión se limitan a realizar tres cortas intervenciones.

El audio de la cinta (cc. 166-204) consiste en la emisión, por parte de la misma voz masculina y mediante inhalaciones y exhalaciones, de unos ruidos o palabras imposibles de reconocer. Al mismo tiempo, los cinco tenores y cinco bajos recurren a valores largos y *glissandi* de octavas ascendentes o descendentes para pronunciar vocales de forma individual o grupos de cinco vocales, y consonantes “Ll” y “B” por separado. De igual forma, presentan por primera y última vez en toda la pieza las cinco sílabas formadas por las vocales y la consonante “T”.

En cuanto a las dinámicas, el coro siempre emplea una combinación de *p-crescendo-fff-decrescendo-p* y canta con las alturas del acorde de 7.^a menor con 9.^a mayor desde sol —si, re, fa, la—, excepto en la última intervención donde los cinco bajos terminan en un mi al unísono, tras realizar un *glissando* descendente de más de una octava desde un la.

Por su parte, la percusión participa con un golpe en *fff* en el tam-tam (c. 181) y en el bombo (c.204), así como diversos redobles en *p-crescendo-fff* de bombo (c. 181), tam-tam (cc. 184-186 y 199) y plato suspendido (cc. 188).

Finalmente, los seis metales, con las mismas alturas y la misma combinación dinámica que el coro, intervienen en los momentos en que descansa la banda magnetofónica (cc. 183, 190 y 196). Y lo hacen con valores largos en los que, mediante la sordina wa-wa, alternan los sonidos abiertos y tapados. Después, en los últimos compases de esta sección (205-219), solamente interviene el trío de trombones con

⁵⁷ F. Guerrero, *Jondo* [partitura]..., *op. cit.*, p. 16.

notas pedales —sol para el trombón III, lab para el II y la para el I— con valores largos, dinámica de *fff* y sonidos abiertos, tapados o alternancia de ambos, a las que el compositor les suma multifónicos —“cantar mientras se toca (lo más grave posible)”⁵⁸—.

La sección G (c. 220), al igual que A, consiste exclusivamente en una intervención de la banda magnetofónica. Tras la escucha de la grabación facilitada por RNE, podemos advertir que en ella se muestran al principio redobles distorsionados de varios tambores, desde el minuto 19 y 12 segundos al 19 y 48. A continuación, se suma el cantaor flamenco que, con la sílaba “eh” y a modo de saeta, interviene hasta el final de la sección en el minuto 22 y 24 segundos. Respecto a los tambores, desaparecen en el minuto 20 y 13 ss.

La sección H, la última, se compone de una intervención del coro de voces masculinas (cc. 221-228) más otra, a modo de final, de la banda magnetofónica. Si bien Guerrero indicó la participación de la cinta también en los ocho compases nombrados, en la grabación a la que hemos tenido acceso no se escucha nada: solamente es el coro masculino el que actúa en aquéllos con lo indicado en la partitura, como intérpretes al uso. En esta parte los valores largos, siempre con una dinámica cercana al piano, son cantados con una o dos vocales y con un sonido *sempre nasal*⁵⁹.

Los cinco bajos (cc. 221-224), apoyados por los tres trombones con un fa desde *p* a *ppp* (c. 221), comienzan en un unísono de la misma altura, que, posteriormente, cada uno va cambiando mediante intervalos de segunda, tercera, cuarta y quinta ascendentes, para terminar formando un *cluster* desde fa —sol, lab, la y la#— junto a las primeras alturas de los cinco tenores desde un sol —la, sib, si y do— (c. 224).

A continuación, estas últimas voces terminan en el c. 228 en un *cluster* por 2.^a menores desde el fa# con la indicación de *falsete* y 8.^a aguda.

Por último, se concluye con la pronunciación hablada mediante inhalaciones y exhalaciones de la última letra incluida en la partitura: “dejarme un momento solo, quiero hartarme de llorar”⁶⁰.

⁵⁸ F. Guerrero, *Jondo* [partitura]..., *op. cit.*, reverso de la portada.

⁵⁹ F. Guerrero, *Jondo* [partitura]..., *op. cit.*, p. 20.

⁶⁰ *Ibid.*

En definitiva, *Jondo* (1974) es una partitura para cinta magnetofónica, un coro masculino de cinco tenores y cinco bajos, y un grupo de metales con tres trompetas, tres trombones y cuatro percusionistas, donde Guerrero se estrena como autor de música electroacústica.

Encargada por RNE para presentarla al Prix Italia de 1974, *Jondo* es una obra de lenguaje atonal que carece de cadencias, expone con mucha regularidad sonoridades compuestas por intervalos de 2.^a menor y solicita a los intérpretes de metal y percusión una aleatoriedad en la elección de las alturas que se circunscriben a intervalos de 5.^a justa o 6.^a menores o mayores, sin otros límites.

La falta de silencios es clara al mostrarse en todo momento algún sonido-ruido continuo y su textura es totalmente tímbrica.

En ella se emplean textos populares del flamenco, así como una notación especial para los recursos técnicos demandados por Guerrero que el mismo autor explicó al comienzo de la partitura: palmas, sirena lo más aguda posible y con rápidas oscilaciones, diferentes sordinas y articulaciones, alturas aleatorias dentro de un rango determinado, *glissandi* irregulares sin definir completamente las alturas, e improvisaciones durante una duración específica pero sin determinar alturas y figuras, así como multifónicos.

Es decir, en *Jondo* (1974), y como en otras obras de su catálogo,

[Guerrero trabajó] al límite de las posibilidades instrumentales que, siendo perfectamente ejecutable por instrumentistas de élite, presenta casi siempre problemas de montaje. Lo compensa con un trabajo importante sobre los timbres, las densidades y las dinámicas⁶¹.

Asimismo, hemos de señalar que Guerrero empleó los seis instrumentos de viento metal en tres formatos diferentes: como un sexteto compacto, como dos tríos homogéneos —trompetas o trombones—, o como tres dúos —trompetas I y II, trompeta III y trombón I, y trombones II y III—. En las secciones B y E, el grupo de metales siempre interviene al completo y al mismo tiempo, mientras que en la sección C

⁶¹ T. Marco, *Historia de la música...*, op. cit., pp. 292-293.

participan separados en tres dúos. Por su parte, en las secciones D y H, son los tres trombones los únicos que realizan alguna acción.

De igual forma, destacamos que el compositor hizo que trompetas y trombones se movieran con regularidad por los extremos de los registros agudo y grave, si bien todas las alturas solicitadas forman parte de una tesitura controlada por intérpretes profesionales. En este sentido, recomendamos la utilización de tres trompetas de las consideradas estándar —sib o do— y tres trombones tenores.

Debemos advertir que con la finalización de *Jondo* en el mes de mayo de 1974, Francisco Guerrero se convirtió en el primer compositor en España que recurrió a la aleatoriedad en la elección de las alturas a interpretar por un grupo de metales, así como al número de veces que debían ser pronunciadas. Si bien Carlos Cruz de Castro fue pionero en emplear recursos aleatorios referidos a la duración de las alturas en *Reguladores* —terminada en el mes de febrero de 1974⁶²—, Guerrero apeló a la improvisación con las siguientes solicitudes:

misma nota repetida rápidamente, [...] notas lo más rápidas posible en la extensión indicada, [...] cantar mientras se toca (lo más grave posible)⁶³.

Igualmente, con esta partitura, Guerrero se convierte en el primer español que escribió una composición electroacústica en la que se requiere de un grupo de metales. Al mismo tiempo, y a diferencia de Cristóbal Halffter en *Misa de la juventud* (1965) e *In memoriam Anaïck* (1966), y de Rodolfo Halffter en *Pregón para una Pascua pobre* (1968), fue pionero en emplear un coro junto a este tipo de conjuntos instrumentales sin ser una obra de carácter religioso. No obstante, *Jondo* coincide con estos tres últimos títulos en responder a encargos desde alguna institución gubernamental: la Delegación Nacional de Juventudes (Secretaría General del Movimiento) en el caso de Cristóbal Halffter, la Comisaría General de la Música (Dirección Gral. de Bellas Artes) en el de Rodolfo Halffter y RNE en el caso de Guerrero.

⁶² Para más información véase el epígrafe 5 del capítulo III de esta tesis.

⁶³ F. Guerrero, *Jondo* [partitura], *op. cit.*, reverso de la portada.

Por último, hemos constatado que seis de los catorce miembros del GMRTVE participaron en la grabación de *Jondo* realizada en RNE, el 22 de noviembre del año de su composición. Si bien no fue dedicada al nombrado octeto, tres de sus trompetistas, así como otros tantos de sus trombonistas trabajaron en la sesión correspondiente para grabarla por formar parte de la plantilla de la Orquesta Sinfónica de RTVE en aquel tiempo.

2.2.2. *Anemos A*

Anemos A (1975) para tres trompetas, cinco trompas, tres trombones, una tuba y tres percusionistas, de Francisco Guerrero, fue la partitura con la que este autor llegó a ser finalista, junto a Félix Ibarondo, Francisco Otero y Claudio Prieto, en el II Concurso de Composición de Música de Cámara de la Confederación de Cajas de Ahorro (1975)⁶⁴.

Es una pieza atonal y con textura tímbrica donde cada grupo de instrumentos participa de un proceso general para crear la masa sonora que en sí es la obra. Es decir, Guerrero dividió con frecuencia a los quince intérpretes en cinco grupos y los hizo participar en bloques diferenciados según el instrumento: tres trompetistas, cinco trompas, tres trombonistas, un tuba y tres percusionistas.

Al igual que en *Jondo*, el compositor prescindió aquí de silencios colectivos y cadencias, y recurrió con regularidad a sonoridades y acordes por 2.^a menores, así como a una aleatoriedad en la elección de las alturas con el único límite de que estuvieran dentro del rango indicado, generalmente de 5.^a justa.

Todos los metales emplean los *glissandi* y, con mucha frecuencia, el *frullato*. A excepción de la tuba, estos también acuden a la alternancia de alturas con sonido abierto y tapado, mediante la sordina wa-wa en trompetas y trombones, y el movimiento de la mano en trompas.

En *Anemos A* Guerrero amplió los recursos compositivos empleados un año antes en *Jondo* (1974). Como observamos en la imagen 2, no solo aumentó el número de símbolos —de siete a once— que explicó al comienzo de la partitura, para los

⁶⁴ M. Cureses, “Guerrero Marín..., *op. cit.*, p. 42.

diferentes recursos técnicos a emplear en la emisión de las alturas, sino que disminuyó la aleatoriedad al concretar las alturas en multifónicos y *glissandi*. Es decir, mientras que en *Jondo* indicó instrucciones como “los más agudo posible”, en *Anemos A* marcó unas alturas determinadas.










Percusión <i>Percussion</i>	INDICACIONES <i>INDICATIONS</i>
 baquetas blandas <i>soft sticks</i>	
baq. met.  baquetas de metal <i>metal sticks</i>	
 parche y aro simultáneamente <i>simultaneously on drum and rim</i>	
 sobre el aro <i>on rim</i>	
Metales <i>Brass</i>	
 notas lo más rápidamente posible en la extensión indicada <i>notes as quickly as possible in the extension indicated</i>	
 frullati	
 trémolo	
 sonido cantado en la altura que se indique <i>sing the sound at the indicated height</i>	
 id. en glissandi <i>id. with glissandi</i>	
 canto simultáneo al sonido del instrumento y a ser posible a la misma altura, aunque deba hacerse en falsete <i>sing simultaneously with the sound of the instrument and if possible at the same height, even if it has to be in falsetto</i>	
 como indicación anterior <i>as indicación above</i>	
 como indicación primera y canto simultáneo <i>as 1st indication and with simultaneous singing</i>	
 soplado, como pronunciando la letra F <i>blown, as if pronouncing the letter F</i>	
 glissandi	
 glissandi y canto simultáneo <i>glissandi with simultaneous singing</i>	

Imagen 2: F. Guerrero, *Anemos A* (1975), Madrid, Alpuerto, 1975, reverso de la portada.

Según reflejamos en la siguiente tabla, *Anemos A* consta de 179 cc. de 4/4 que dividimos en cuatro secciones: A (cc. 1-39), B (cc. 40-90), C (cc. 91-150) y coda (cc. 151-179).

A (cc. 1-39)	A ₁ (cc. 1-17) + A ₂ (cc. 18-39)
B (cc. 40-90)	B ₁ (cc. 40-47) + B ₂ (cc. 48-66) + B ₃ (cc. 67-90)
C (cc. 91-150)	C ₁ (cc. 91-114) + C ₂ (cc. 115-150)
Coda final (cc. 151-179)	

Tabla 2

La sección A (cc. 1-39) tiene una indicación para el metrónomo de negra=60 y se forma mediante las subsecciones A₁ (cc. 1-17) y A₂ (cc. 18-39):

En A₁ las tres trompetas desempeñan el papel más dinámico al ser los instrumentos encargados de *glissandi* ascendentes y descendentes (cc. 1-5 y 9), que empiezan y terminan a distancia de semitono entre ellas, y lo hacen con articulación de *frullato*, canto simultáneo de la misma altura que hacen sonar en la trompeta y con alternancia de sonidos abiertos y tapados con la sordina wa-wa. No obstante, en otro momento (cc. 6, 12-16) ejecutan alturas de forma aleatoria dentro de un rango de 5.^a justa, en *frullato*, con multifónicos, alternancia de sonidos abiertos y tapados, y una combinación dinámica de *sforzando-piano-crescendo-fff*.

Por su parte, las cinco voces de trompa, junto a las tres de trombones, forman *clusters* (cc. 1-9) de ocho semitonos —desde sol# a re#—, con multifónicos y una combinación irregular de negras a tiempo y corcheas a contratiempo, que son unidas mediante la interpretación aleatoria por parte de la tuba de las alturas comprendidas entre un fa y un do. Después, trompas y trombones se separan (cc. 10-18): si bien las primeras se turnan para mantener un unísono en sol y dinámica de *forte fortissimo* con

alternancia de sonido ordinario y *bouché*, los segundos continúan con multifónicos en negras y con la misma combinación dinámica que antes (*piano-crescendo-fff*).

Asimismo, los tres percusionistas participan en A₁ (cc. 1-17) para mantener dos redobles (cc. 1-12 y 15-16) de varios instrumentos —tom-toms, tambores militares, bongós, tam-tam y bombo—; *sempre fff* o con una combinación de *decrescendo* y *crescendo* desde y hasta *fff*. A continuación, como ejemplo de lo descrito sobre la subsección A₁ (cc. 1-17), incluimos los cc. 1-7.

Ejemplo 5: F. Guerrero, *Anemos A* (1975), Madrid, Alpuerto, 1975, p. 3, cc. 1-7.

En la subsección A₂ (cc. 18-39) el compositor continúa dividiendo a los quince instrumentos en cinco grupos, si bien trompetas y trombones colaboran para exponer dos diseños. Mientras en los cc. 19-28 estos seis instrumentos hacen sonar alturas a distancia de semitono con valores cortos y dinámica de *piano-crescendo-fff*, en los cc. 29-39 se unen para mostrar *senza sordina* tres *glissandi* a distancia de semitono. Según se advierte en el siguiente ejemplo, son *glissandi* ascendentes que abarcan cuatro octavas: los trombones III, II y I comienzan en el c. 29 con mi₁, fa₁ y fa_{#1}, respectivamente, para llegar a do₃, do_{#3} y re₃ en el c. 34, donde cogen el testigo las trompetas que terminan en diferentes partes de los cc. 39-40 en las alturas re₅, re_{#5} y mi₅.

The image shows a musical score for three staves. The top two staves are for trombones III and II, and the bottom staff is for trombone I. The score includes markings for 'senza sord.' (without mutes) and dynamic markings like 'ff' (fortissimo). The notation shows ascending glissandi for the trombones, with specific notes indicated at the beginning and end of the passages.

Ejemplo 6: F. Guerrero, *Anemos A* (1975), Madrid, Alpuerto, 1975, p. 7, cc. 29-35.

Por otro lado, las cinco trompas se limitan a mantener un *cluster* mi₃-sol donde alternan sonidos abiertos y tapados. Al mismo tiempo, la percusión realiza intervenciones de múltiples instrumentos con valores cortos, generalmente, con redobles, golpes simultáneos en parche y aro, y dinámica de *piano-crescendo-fff*.

La sección B (cc. 40-90) se divide en tres subsecciones cuyos comienzos coinciden con los cambios de las indicaciones para el metrónomo de negra=50, 60 y 50. Esta parte de *Anemos A* se caracteriza por alturas de largos valores en los que se busca cierto dinamismo mediante los cambios en la articulación —ordinaria o *frullato*—,

dinámicas —*crescendo* y *decrescendo* desde el *piano* al *forte fortissimo* o viceversa—, y sonidos abiertos o tapados.

En B₁ (cc. 40-47), con un tempo de negra=50, no intervienen las trompetas, y las trompas solo lo hacen al inicio con una corchea, concretamente con un “soplido, como pronunciando la letra F”⁶⁵. Por su parte, los tres percusionistas participan durante toda la subsección con golpes de corcheas en tam-tam y bombo. Asimismo, es de resaltar que Guerrero encomienda formar a los tres trombones y la tuba la primera sonoridad de carácter tonal que se muestra en *Anemos A*, un acorde de do mayor con doble tónica durante los cc. 40-43. Este se debe hacer sonar con articulación de *frullato*, alternancia de sonido estándar y multifónicos, y una dinámica de piano, alterada a veces por un cortísimo *crescendo* a *fff*.

La subsección B₂ (cc. 48-66), con la indicación de negra=60, consiste en la suma de dos diseños con valores largos que ocupan varios compases:

Por un lado, las trompetas continúan sin intervenir y la percusión lo hace con un único golpe de bombo (c. 56), una corchea a contratiempo en la primera parte, mientras las cinco trompas (cc. 48-56) hacen sonar un acorde con 7.^a y 9.^a menores desde fa —la, do, mib, sol— alternando el sonido estándar con el *bouché*, y enlazando de forma continua las dinámicas *fff-decrescendo-p-crescendo-fff*.

Por otro lado, los tres trombones y la tuba (cc. 56-66) exponen un *cluster* —sol, sol#, la y sib— en *forte fortissimo* y sin sordina, que es enturbiado ocasionalmente por trémolos, articulación de *frullato*, multifónicos, así como por pequeños *glissandi* en los instrumentos de varas.

En B₃ (cc. 67-90) se vuelve al *tempo* de negra=50. La subsección consiste en la ejecución por parte de trompetas, trombones y tuba de un acorde de sol con 7.^a y 9.^a menores. Estos instrumentos enlazan continuamente la combinación de dinámicas *p-crescendo-fff-decrescendo-p*, las alturas con sonido abierto y tapado, y la articulación estándar con trémolos y *frullati*. Por otro lado, y como veremos en el ejemplo 6, la percusión expone continuas intervenciones cortas del bombo de frecuencia irregular (cc. 73-78), así como golpes en aro, o parche y aro simultáneamente, en los tambores militares, los bongós y los tom-toms (cc. 79-90).

⁶⁵ F. Guerrero, *Anemos A* [partitura]..., *op. cit.*, p. 2.

The image displays a complex musical score for a percussion ensemble. It consists of several systems of staves. The top systems feature woodwind and brass parts with intricate rhythmic patterns, including many accents and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The word "ord" is written above several staves, indicating specific articulation or order. Below these, there are staves for percussion, including a section labeled "tamb" (tambourine) and others for "BG" (bongos) and "Tts" (tom-toms). The percussion parts are characterized by dense, repetitive rhythmic figures with various accents and dynamics.

Ejemplo 7: F. Guerrero, *Anemos A* (1975), Madrid, Alpuerto, 1975, p. 14, cc. 78-84.

La sección C (cc. 91-150) se constituye con las subsecciones C₁ (cc. 91-114) y C₂ (cc. 115-150):

C₁ se caracteriza por un marcado carácter rítmico. La marca para el metrónomo es de negra=60 y en ella cada uno de los tres percusionistas, con dos tambores militares, dos tom-toms, dos bongós, bombo y tam-tam, crea una polirritmia que no cesa durante toda la subsección, siempre con una dinámica *forte fortissimo* y abundancia de redobles, así como con acentos diferentes para cada intérprete. Por su parte, según se observa en el siguiente ejemplo, los doce metales —cinco trompas, tres trompetas, tres trombones y

una tuba— hacen sonar un gran *cluster* con ritmo irregular de semicorcheas y articulación de *staccato*.

The image displays a musical score for Example 8, spanning measures 100 to 105. The score is organized into two systems. The first system (measures 100-104) features five staves of music. The top two staves appear to be for a tuba and another instrument, showing a complex, irregular rhythmic pattern of eighth notes with staccato articulation. The bottom three staves are for percussion, with various rhythmic notations including eighth notes, rests, and dynamic markings. The second system (measures 105-109) continues the percussion parts, with specific notations for 'tamb.' (tambourine), 'Tts' (triangle), and 'BG' (bongos). The notation includes stems with flags, beams, and various rhythmic symbols, indicating a highly rhythmic and textured percussion ensemble.

Ejemplo 8: F. Guerrero, *Anemos A* (1975), Madrid, Alpuerto, 1975, p. 17, cc. 99-105.

En la subsección C₂ (cc. 115-150) el compositor mostró dos diseños que ya aparecieron con anterioridad, junto a otro que se incluyó por primera vez aquí. Este, que no vuelve a ser empleado en lo que queda de pieza y que se desarrolla en los cc. 115-123, consiste en la exposición por parte de trompas, trombones y tuba de conjuntos impares de alturas —desde tres hasta once—: negras sin plica que corresponden a grupos irregulares de siete, siempre en piano y *staccato*.

A continuación (cc. 124-126), los tríos de trompetas y trombones vuelven a los multifónicos con dinámica de *forte fortissimo* y a la sucesión de sonidos abiertos y tapados en la interpretación de *glissandi* ascendentes y descendentes. Después, Guerrero solicitó dos unísonos, uno de do# en trompas I y III (cc. 127-130) y otro de si en trompa V y trombón III (cc. 129-130).

Durante los cc. 131-150 el autor regresó al primer diseño, si bien ahora se pueden observar las siguientes diferencias: los grupos de alturas dejan de estar formados por una cantidad impar dado que aparecen en uniones de seis a trece, la articulación pasa de *staccato* a *non staccato*, y se añaden multifónicos, sordina wa-wa y articulación de *frullatto* en determinadas ocasiones.

La coda (cc. 151-179) es la cuarta y última de las secciones de *Anemos A*. En sus veintinueve compases de extensión Guerrero utilizó y simultaneó todos los recursos y diseños aparecidos anteriormente en la pieza: creó un final muy sonoro y denso que culminó con una semicorchea —la primera de la cuarta parte del último compás (179)—, en *staccato* y una dinámica de cuatro efes, un *cluster* de nueve alturas a distancia de 2.^a menor desde el sol0 de la tuba.

En conclusión, y como hemos apuntado con anterioridad en este mismo epígrafe, *Anemos A* (1975) —para tres trompetas, cinco trompas, tres trombones, una tuba y tres percusionistas—, de Francisco Guerrero, es una pieza atonal con textura tímbrica donde cada grupo de instrumentos participa de un proceso general para crear la masa sonora que en sí es la obra. Es decir, Guerrero dividió con frecuencia a los quince intérpretes en cinco grupos, y los hizo participar en bloques diferenciados según el instrumento: tres trompetas, cinco trompas, tres trombones, un tuba y tres percusionistas.

El compositor prescindió de silencios colectivos y cadencias, y acudió con regularidad a sonoridades y aglomerados por 2.^a menores, así como a una aleatoriedad en la elección de las alturas con el único límite de que estuvieran dentro del rango indicado, generalmente de 5.^a justa. No obstante, y de forma puntual, el compositor expuso en la sección B dos sonoridades propias de una armonía tonal; nos referimos al acorde de do mayor con doble tónica de los tres trombones y la tuba en los cc. 40-43, y el de fa con 7.^a y 9.^a menores de las cinco trompas en los cc. 48-58.

Por otro lado, hemos de advertir que todos los metales emplean el *frullato*, los *glissandi* y los multifónicos en *Anemos A*. Al mismo tiempo, y a excepción de la tuba, todos los instrumentos de viento metal acuden a la alternancia de alturas con sonido abierto y tapado: mediante la sordina wa-wa en trompetas y trombones, y el movimiento de la mano en trompas. En definitiva, Guerrero huyó constantemente del sonido ordinario a lo largo de toda su composición, dado que solo lo solicitó en algunas partes de la sección C (cc. 114-123) y la coda (cc. 171-177 y 179).

Igualmente, destacamos que fue continuo el empleo de dinámicas que generan un gran volumen sonoro como *sempre fff*, así como inestabilidad con las combinaciones *sfzando-piano-crescendo-fff*, *fff-decrescendo-p-crescendo-fff* o *p-crescendo-fff-decrescendo-p*.

Con esta partitura, Francisco Guerrero se convirtió en 1975 en el primer compositor español en exigir los *glissandi* a la tuba en una obra para grupo de metales. Si bien ya se habían escrito con anterioridad a ese año para trombones y trompetas en la *Fanfàrria en homenatge a Picasso* (ca. 50), de Xavier Montsalvatge, así como para las trompas en *Irradiacions* (1973), de Àngel Arteaga, *Anemos A* (1975) fue la primera pieza en la que apareció este recurso sonoro en la tuba.

Del mismo modo, Guerrero fue pionero en España con este título al recurrir por primera vez en una partitura para grupo de metales a los multifónicos señalando “sonido cantado en la altura que se indique”⁶⁶, dado que en su anterior obra *Jondo* solicitó “cantar mientras se toca (lo más grave posible)”⁶⁷.

⁶⁶ F. Guerrero, *Anemos A* [partitura]..., *op. cit.*, reverso de la portada.

⁶⁷ F. Guerrero, *Jondo* [partitura]..., *op. cit.*, reverso de la portada.

Especialmente si atendemos al registro tan extremo adjudicado a cada una de las voces, recomendamos para su óptima interpretación tres trompetas en do, cinco trompas de las consideradas estándar, tres trombones tenores y una tuba contrabajo.

Por último, hemos de recordar que *Anemos A* —para tres trompetas, cinco trompas, tres trombones, una tuba y tres percusionistas—, de Guerrero, fue la partitura con la que este autor llegó a ser el finalista más joven en 1975 del II Concurso de Composición de Música de Cámara de la Confederación de Cajas de Ahorro.

3. *Música para metales, órgano y timbales* (1976), de Luis Blanes (1929-2009)

3.1. Contexto biográfico, génesis y proceso creativo

Luis Blanes Arqués (Rubielos de Mora, Teruel, 1929-Valencia, 2009)⁶⁸ pasó su infancia y primeros años de juventud en el pueblo valenciano de Enguera. Estudió armonía, piano, contrapunto y fuga, y composición e instrumentación, con los maestros Vicente Pérez-Jorge, José Roca, Enrique García Gomá y Manuel Palau, respectivamente⁶⁹. Años más tarde, becado por la Fundación Santiago Lope, viajó a París para ampliar su formación en armonía, fuga y composición en el Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse con la profesora Simone Plé-Caussade⁷⁰.

Con anterioridad a la composición de *Música para metales, órgano y timbales* (1976), Blanes había ejercido como catedrático interino de Folclore, así como de Composición e Instrumentación en el Conservatorio de Música de Valencia entre 1963 y 1965. De igual forma, desde 1967⁷¹ —como funcionario de carrera⁷²—, y hasta 1980,

⁶⁸ J. L. G. y J. R. S., “La música pierde a Luis Blanes”, *Diario Levante*, 20 de noviembre de 2009, <http://www.levante-emv.com/cultura/2009/11/20/musica-pierde-luis-blanes/653189.html> [último acceso: 13.10.2016].

⁶⁹ “Biografía”, <http://www.luisblanes.com/> [25.07.2015].

⁷⁰ “Composer: Luis Blanes”, <http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A758> [último acceso: 13.10.2016].

⁷¹ “Don Luis Blanes, catedrático del Conservatorio de Sevilla”, *ABC* [edición Andalucía], 1 de agosto de 1967, p. 29,

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1967/08/01/029.html> [último acceso: 13.10.2016].

⁷² Luis Blanes, “Discurso”, <https://www.upv.es/organizacion/la-institucion/honoris-causa/luis-blanes/discurso-es.html>

ocupó la cátedra de Contrapunto y Fuga en el Conservatorio de Sevilla, institución en la que también desempeñó el cargo de secretario⁷³. Precisamente, fue en esta época cuando la Fundación Juan March le concedió en 1974 la beca de creación musical⁷⁴ con la que compuso la obra que nos ocupa⁷⁵.

En 1972 Blanes escribió *Sonatina* (1972) para piano, si bien en durante ese tiempo lo había hecho principalmente para coro mixto; nos referimos a los siguientes títulos: *Nocturns del meu poble* (1969), *La Virgen va caminando* (1969), *La cançó del Teuladí* (1970), *Records infantils* (1971), *Tríptico becqueriano* (1973) y *Cançó de Pascua* (1974)⁷⁶.

Asimismo, son de destacar los diversos premios de composición que este autor obtuvo en aquellos años: el Nacional “Joaquín Rodrigo” de 1968, 1969 y 1970, el dedicado a agrupaciones corales convocado por la Diputación de Alicante en 1971⁷⁷, y el “Manuel Palau”⁷⁸ de 1974⁷⁹.

Música para metales, órgano y timbales (1976) supuso la primera composición de Luis Blanes para una formación de instrumentos de viento metal, dado que no fue hasta los años ochenta cuando volvió a escribir las otras dos piezas que se incluyen en su catálogo dedicadas a conjuntos de trompetas, trompas, trombones o tubas; concretamente, son *Exacordos* (1981), para quinteto de metales⁸⁰, y *Cinco piezas para trombones* (1988), un cuarteto⁸¹.

[último acceso: 27.07.2015].

⁷³ José M.^a Vives, “Blanes Arqués, Luis”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 2), Madrid, SGAE, 1999, p. 515.

⁷⁴ “Becas de la Fundación Juan March”, *ABC* [edición Andalucía], 24 de julio de 1974, p. 57, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1974/07/24/057.html>

[último acceso: 13.10.2016].

⁷⁵ Luis Blanes, *Música para metales, órgano y timbales* [partitura manuscrita inédita], Madrid, Fundación Juan March, 1976.

⁷⁶ J. M.^a Vives, “Blanes Arqués...” *op. cit.*, p. 516.

⁷⁷ “Luis Blanes Arqués – Teo Aparicio Barberán”, Ayuntamiento de Valencia, <http://www.cibm-valencia.com/antiores/2003/es/compositores/e.htm> [último acceso: 13.10.2016].

⁷⁸ “Composer: Luis...”, *op. cit.*

⁷⁹ “Premio Musical”, *ABC* [edición Andalucía], 31 de mayo de 1974, p. 15, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1974/05/31/015.html> [último acceso: 13.10.2016].

⁸⁰ Luis Blanes, “Encuentros” [notas al programa], en “Concierto del Grupo Español de Metales”, Madrid, Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, Ministerio de Cultura, 28 de mayo de 1996, s. p.

⁸¹ Luis Blanes, *Cinco piezas para trombones* [registro del catálogo], <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgiisirs/0/x/0/05?searchdata1=bipa0000100833{001}> [último acceso: 13.10.2016].

Según se puede leer en la partitura manuscrita, debemos apuntar que fue finalizada el 21 de enero de 1976, y para su interpretación se requiere de una plantilla de tres trompetas, cuatro trompas, tres trombones, tuba, órgano y cuatro timbales⁸². Como se anunció en la prensa de la época, los intérpretes en el estreno fueron Miguel del Barco (órgano), Pedro Vicedo (timbales), y Salvador Fabra, Francisco Giráldez y Miguel Gómez (trompetas); Félix González, Juan José Llimerá, Antonio Serradilla y Manuel Tomás (trompas); José Callejón, Rufino García y Félix González (trombones); y Francisco Roldán (tuba). Estos actuaron en un concierto que se desarrolló bajo la dirección del edetano y catedrático Manuel Galduf en el auditorio del Conservatorio de Sevilla, en marzo de 1977⁸³.

Por último, hemos de destacar que la pieza objeto de estudio fue grabada por RNE el 8 de octubre de 1993, en el Concierto Extraordinario del “Día de la Comunidad Valenciana” que realizaron los miembros de la Orquesta de Valencia en el Palau de la Música de la capital del Turia. Para esta actuación, que también sirvió para conmemorar el cincuenta aniversario de la citada formación sinfónica, se contó con el mismo director y organista que el día de su estreno dieciséis años antes: Manuel Galduf y Miguel del Barco, respectivamente⁸⁴.

3.2. Descripción analítica

Música para metales, órgano y timbales (1976), de Luis Blanes, tiene una duración aproximada de veinticuatro minutos⁸⁵.

Consta de tres movimientos en los que el órgano, de forma generalizada, desempeña un papel muy destacado, al intervenir como solista en cadencias e intérprete de las líneas melódicas principales.

⁸² L. Blanes, *Música para metales, órgano...*, *op. cit.*, pp. 1-2.

⁸³ Calderón, “Éxito del estreno mundial de *Música para metales, órgano y percusión*, de Luis Blanes”, *ABC* edición Andalucía, 31 de marzo de 1977, p. 48, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1977/03/31/056.html> [último acceso: 13.10.2016].

⁸⁴ “*Música para metales, órgano y timbales*” [grabación], Madrid, RNE, Archivo Sonoro, ref. C0083848.

⁸⁵ *Ibid.*

Tiene como centro tonal la altura do y su densidad cromática es muy alta, dado que el autor recurrió continuamente a formaciones armónicas de alturas de alguna de las dos versiones del primero de los modos de transposición limitada de Messiaen, también conocido como escala hexátona o de tonos enteros.

Primer movimiento

El primer movimiento consta de 230 compases que hemos dividido en las secciones A (cc. 1-75), B (cc. 76-137), C (cc. 138-175) y coda (cc. 176-230). Por ello, su estructura general la podemos representar mediante la siguiente tabla:

Sección A (cc. 1-75)	Sección B (cc. 76-137)	Sección C (cc. 138-175)	Coda (cc. 176-230)
Intro (cc. 1-9) + A ₁ (cc. 10-46) + A ₂ (cc. 47-73) + Cadencia (cc. 74-75)	Intro (76-80) + B ₁ (81-110) + B ₂ (111-137)	Intro (138-145) + B ₁ (146-158) + B ₂ (159-175)	Intro (176-183) + A ₁ ' (184-195) + B ₂ ' (196-230)

Tabla 3

La sección A se divide en cuatro partes que hemos denominado como introducción (cc. 1-9), subsección A₁ (cc. 10-46), subsección A₂ (cc. 47-73) y cadencia (cc. 74-75):

En la introducción (cc. 1-9), en compás de 6/4, tempo *Largo*, dinámica *piano*, articulación de *legato* y comienzo anacrúsico, el órgano (cc. 1-3 y 8-9) y la trompeta I (cc. 4-6) exponen el motivo que aparece en numerosos formatos a lo largo de todo el primer movimiento. Para ello, Blanes utilizó principalmente alturas de una de las tres versiones del segundo de los modos de transposición limitada de Messiaen, es decir, de

la escala octatónica, también conocida como escala semitono-tono. Asimismo, es de destacar que las alturas del motivo principal siempre se presentaron con la siguiente secuencia interválica: 4.^a disminuida o 3.^a mayor descendente, 3.^a menor ascendente, y 4.^a aumentada o 5.^a disminuida descendente.

Como se advierte en el siguiente ejemplo, la primera vez que el autor mostró el diseño melódico al que aludimos en el párrafo anterior lo hizo con cinco alturas correspondientes a la modalidad de la escala octatónica que reúne a do, reb, mib, mi, fa#, sol, la y sib.

Largo (♩=60)

órgano

Ejemplo 9: A. Blanquer, *Música para metales, órgano y timbales*, 1er. mov., c. 1, órgano, voz superior.

Del mismo modo, según observaremos en el ejemplo 10, el motivo se expone esta vez acompañado de una segunda voz que también se mueve en el marco de la ya nombrada escala, si bien lo hace por movimiento contrario al de la melodía principal.

Largo (♩=60)

órgano

Ejemplo 10: A. Blanquer, *Música para metales, órgano y timbales*, 1er. mov., c. 1, órgano.

Sin embargo, en los cc. 3-4, Blanes presentó el motivo junto a otras tres voces: la más grave es la misma que apareció en los cc. 1-2, si bien las dos intermedias se

mueven paralelamente a distancia de cuarta justa o aumentada (c. 3), o segunda mayor (c. 4).

Más tarde, la trompeta I (cc. 4-6), con sordina y acompañada armónicamente por los trombones I y II, expone el diseño melódico principal cuatro veces consecutivas. Como veremos en el siguiente ejemplo, la trompeta lo muestra con negras las dos primeras veces, mientras que en la tercera emplea corcheas y tresillos de corcheas, y para la cuarta tresillos de corcheas. Por su parte, los trombones I y II hacen sonar con sordina alturas propias del primero de los modos de transposición limitada.

The image shows a musical score for two instruments: Trompete I (Trumpet I) and Trombones I y II (Trombones I and II). The score is in 6/4 time and marked 'Largo' with a tempo of 60 beats per minute. The Trompete I part is in treble clef and features a melodic line with four phrases, each marked with a number (1, 2, 3, 3). The Trombone I & II part is in bass clef and provides harmonic support with sustained chords. Both parts are marked 'sordina p' (muted piano).

Ejemplo 11: A. Blanquer, *Música para metales, órgano y timbales*, 1er. mov., cc. 4-6.

La subsección A_1 (cc. 10-46) se compone de tres frases que hemos llamado A_{1a} (cc. 10-25), A_{1b} (cc. 26-32) y A_{1c} (cc. 33-46):

En A_{1a} aparecen por primera vez notas con articulación de picado, así como un nuevo *tempo* —*Allegro* (negra=132)—. Esta parte es una progresión rítmica y armónica que sirve para alcanzar el primer *tutti y forte* de la pieza (c. 25); para ello, se emplearon diversos recursos:

Por un lado, varios cambios de fracción desde el c. 15 —4/4, 2/2 y 2/4— y un *crescendo y accelerando poco a poco*.

Por otro, el órgano —que continúa siendo el instrumento de mayor protagonismo y mediante los tres modelos de escala octatónica— expone diferentes formas del motivo inicial, esta vez, en corcheas, a dos voces y a distancia de dos octavas.

Por su parte, los metales y timbales se incorporan progresivamente para acompañar armónicamente mediante acordes por cuartas con alturas de las dos modalidades de la escala de tonos enteros. Finalmente, todo culmina en un aglomerado

armónico —mib, fa, sol, la, si— sobre un reb al que el compositor refuerza con una quinta justa (lab) en las voces más agudas (órgano y trompeta I). Es decir, una sonoridad en la que participan las seis alturas de la escala hexátona que empieza en reb.

En la frase A_{1b} (cc. 26-32) el autor mantuvo la dinámica de *forte* hasta el c. 30 y cambió súbitamente a *fortissimo* a partir de este momento. Aquí, el órgano repite como instrumento principal para presentar el motivo en otro formato, esta vez es a tres voces y de forma fugada, mientras metales y timbales intervienen con notas repetidas (cc. 30-32), figuración de tresillos, acentos, y alturas propias de una de las modalidades del segundo modo de transposición limitada —mi, fa, sol, sol#, la# (sib), si, do# y re—. En este momento, y con la plantilla instrumental al completo, Blanes creó una sonoridad cromática muy densa por medio de dos tritonos simultáneos a distancia de semitono en cada una de las partes de cada compás de 2/4.

A_{1c} (cc. 33-46), la última parte de la subsección A₁ (cc. 10-46), se inicia con un cambio súbito de dinámica y tempo: *pianissimo* y negra=54, siempre en compás de 2/4. En ella el órgano comparte el protagonismo con los timbales, quien desde el c. 43 con las mismas alturas sobre las que se resolvió la frase anterior —escala semitono-tono—, realiza un pequeño solo que se inicia con la indicación *crescendo* y *accelerando*, y que culmina en la primera corchea del c. 47; en *fortissimo*, *staccatissimo*, y acompañado por el grupo de metales desde el c. 45, con formaciones armónicas formado de alturas de la escala de tonos enteros.

La subsección A₂ (cc. 47-73) posee un carácter muy rítmico y consta de las frases A_{2a} cc. (47-60) y A_{2b} (cc. 61-73):

A_{2a} consiste en la exposición de dos nuevas versiones del motivo empleado desde el principio de la obra:

Por un lado estaría la que Blanes adjudicó al órgano en los cc. 47-51 y a los metales en los cc. 55-60, una quinta disminuida más aguda. Son cinco corcheas desde la segunda de un 3/4 a dos voces, con alturas de la escala semitono-tono que agrupa a do#, re, mi, fa, fa#, sol#, la, si.

Por otro lado, estaría la versión del diseño que se expone en los cc. 52-54 por parte del órgano. Como se ve en el ejemplo 13, esta consiste en cuatro corcheas que se repiten cada compás una segunda mayor ascendente, en 2/4, con alturas que cumplen con la serie de intervalos mencionada en párrafos anteriores, si bien en este momento se

lleva a cabo en sentido inverso. Es decir, en vez de cuarta disminuida descendente se muestra ascendente; la tercera menor ascendente aparece descendente; y la cuarta aumentada o tritono descendente aquí se hace ascendente.

Largo (♩=60)

53 54

órgano

Ejemplo 12: A. Blanquer, *Música para metales, órgano y timbales*, 1er. mov., cc.42-54, órgano.

En la frase A_{2b} (cc. 61-73) los metales y timbales continúan en su papel de apoyo armónico y rítmico, ahora solamente en la parte fuerte del 3/4 (cc. 61-64), mientras que el órgano propone un nuevo material melódico formado por dos arpeggios —ascendente en la voz más aguda y descendente en la más grave— de acordes que suenan de dos en dos a la vez que se alternan cada dos compases (cc. 61-73): por un lado, los de fa 7.^a dominante y mi menor con 7.^a disminuida, y, por otro, los de do 7.^a dominante y sib con 5.^a aumentada y 7.^a disminuida.

En los cc. 74-75 Blanes adjudicó al órgano una cadencia que centró en las tres alturas del acorde de si menor, a una sola voz. Se inicia en un si₄ con calderón, después desciende mediante cinco grupos de cuatro semicorcheas hasta llegar a otro calderón sobre un fa₂, y finaliza en un re₄ al que se llega por medio de siete grupos de semicorcheas.

La sección B (cc. 76-137) consta de una introducción (cc. 76-80) y dos subsecciones que hemos denominado B₁ (cc. 81-110) y B₂ (cc. 111-137):

Para la introducción de la sección B (cc. 76-80) el autor recurrió a lo ya empleado en los cc. 4-6, si bien lo hizo con las dos siguientes diferencias: el tipo de compás —3/4 y no 6/4— y los instrumentos que exponen el diseño —trompas I y III en vez de trompeta I—.

En la subsección B₁ (cc. 81-110) participan todos los instrumentos, a excepción del órgano, para alternar tres nuevos diseños de carácter muy rítmico. Los timbales se mueven diatónicamente con alturas de la escala octatónica —do, mib, mi, sol, sib—, mientras los once metales lo hacen de forma cromática con alturas propias de la escala de tonos enteros; siempre en compás de 6/8, con una marca para el metrónomo de negra con puntillo=56, articulación de *marcato* y figuras como la semicorchea y la fusa.

En el primero de estos diseños, son las cuatro trompas y los trombones I y II los que ejercen el papel más importante (cc. 84-85, 88-90 y 99-102). Aquí, por primera vez en la obra, las trompas deben hacer sonar sonidos tapados.

Por otra parte, en el segundo participan trompetas, trompas, trombones y timbales en los compases 84-86, 88-91 y 97-102, respectivamente, mientras que en el tercer diseño lo hacen todos los instrumentos a la vez en los compases 104-106. Es de destacar los *glissandi* requeridos a las trompetas en los compases 88-90; la primera vez en toda la pieza, dado que no será hasta el segundo movimiento cuando aparezcan en trombones (cc. 115-118) y trompas (cc. 119-124).

B₂ (cc. 111-137) tiene un tempo *Allegro* y una indicación metronómica de corchea=152; el compás de 5/8 se presenta en los números 111-114 y 120-123, y el de 3/8 en el resto. Aquí no participan los timbales y, al igual que en B₁, el compositor basó el acompañamiento rítmico-armónico en varias fórmulas con alturas de ambas modalidades de la escala de tonos enteros que adjudicó tanto al órgano (cc. 111-114) como a todos los metales (120-132).

En cuanto a la parte melódica de esta subsección, y según se advierte en el ejemplo 15, Blanes la construyó con seis alturas —semicorcheas— de las tres versiones del segundo de los modos de transposición limitada. Asimismo, este diseño —expuesto por el órgano (cc. 111-119 y 129-137), las trompas (cc. 120-125) y las trompetas (cc. 126-128)— cumple con la siguiente sucesión de intervalos entre la segunda y la sexta de las figuras mencionadas: segunda menor descendente, tercera mayor ascendente, cuarta aumentada descendente y cuarta justa ascendente.

Allegretto (♩=96-108) 116 117 118 119 120

órgano

Ejemplo 13: A. Blanquer, *Música para metales, órgano y timbales*, 1er. mov., cc. 115-120, órgano.

La sección C (cc. 138-175) se divide en introducción (cc. 138-145), subsección C₁ (cc. 146-158) y subsección C₂ (cc. 159-175):

Para la introducción se utilizó el mismo material que ya apareció en los inicios de A y B. Es decir, compás de 6/4, indicación de negra=60, dinámica de *piano*, y cinco alturas que pertenecen a una escala octatónica —do, reb, mib, mi, fa#, sol, la, sib— que cumplen con la secuencia interválica —segunda mayor descendente, cuarta disminuida o tercera mayor descendente, tercera menor ascendente, y cuarta aumentada o quinta disminuida descendente—. Esta fórmula es interpretada por las trompetas I y II en los compases 139-142 —con sordina y picado estándar—, mientras que el órgano se encarga en los compases 143-145. Igualmente, es este último el que asume el apoyo armónico durante toda la introducción (cc. 138-145) por medio de dos acordes formados por alturas de una de las versiones de la escala hexátona —do#, re#, fa, sol, la, si—.

Las subsecciones C₁ y C₂ poseen un carácter muy rítmico con un *tempo Allegro* y una indicación de corchea=138:

En C₁ (cc. 146-158), con compás de 6/8, el órgano vuelve a ejercer de voz principal haciendo sonar un motivo melódico en forma de arpeggio descendente, con alturas de la escala semitono-tono que se presentan siempre con la misma figuración —tresillo de semicorcheas, cuatro fusas, semicorchea, silencio de semicorchea y silencio de corchea—, y apoyado armónicamente con dos acordes que clasificamos como perfectos mayores con segundas menores añadidas —mib, mi, sol, sib en cc. 148-153, y mi, mi#, sol#, si en cc.155-157—.

En la subsección C_2 (cc. 159-175) el autor recurrió a cambios continuos de medida empleando compases asimétricos como los de 5/16, 7/16 y 9/16 para presentar dos fórmulas rítmicas en las que expuso acordes por cuartas desde fa, fa#, sol, sol# y la.

La coda (cc. 176-230) se construye a partir de materiales que el compositor ya presentó en las subsecciones A_1 y B_2 , así como en las introducciones de las tres secciones; consta de introducción (cc. 176-183), subsección A_1' (cc. 184-195) y subsección B_2' (cc. 196-230):

En los cc. 176-183 se presenta el diseño melódico de cinco alturas que se empleó en las introducciones de A, B y C pero con unas características muy diferentes de ritmo, *tempo* y articulación. Si antes se escribieron negras en compás de 6/4, *tempo Largo* (negra=60), dinámica de *piano* y articulación de *legato*, ahora se utilizan tres corcheas y dos semicorcheas en compás de 4/8, *tempo Allegro* (corchea=138), dinámica de *fortissimo* y articulación de picado.

A_1' (cc. 184-195) se corresponde por lo utilizado por Blanes en la frase A_{1a} (cc. 10-25). Como allí, el órgano es el instrumento que expone el motivo melódico de cuatro alturas pertenecientes a la escala semitono-tono, y los metales los que se ocupan del acompañamiento armónico con alturas de la escala de tonos enteros. Sin embargo, hemos de resaltar que el autor no solicitó en los cc. 184-195 un cambio gradual de *tempo* ni dinámica como en los cc. 10-25, sino que pidió en todo el pasaje una dinámica de *forte fortissimo* y una marca estable para la corchea de 138 pulsaciones por minuto. Asimismo, y por presentarse una cuarta más aguda, Blanes concluyó este pasaje con una formación armónica con todas las alturas de la escala hexátona —reb, mib, fa, sol, la, si— sobre un sol situado en la voces más graves —órgano, timbales y tuba—.

El material compositivo de B_2' (cc. 196-230) es muy similar a lo mostrado en B_2 (cc. 111-137). Es decir, varias fórmulas rítmico-armónicas con alturas de ambas modalidades de la escala de tonos enteros que se adjudican a los metales, y un diseño melódico con seis alturas —semicorcheas— de las tres modalidades de la escala semitono-tono que cumplen con la sucesión interválica descrita en párrafos anteriores. Empero, las diferencias las encontramos en el transporte que el autor aplicó —un tritono más grave o agudo, según cada caso—, así como en la suma de los timbales con un redoble a modo de nota pedal que hace confluir a todos en una estructura acordal con fundamental en do (metales, timbales y voz más grave del órgano) al que este último

añade la tercera mayor y quinta justa (sol), así como una cuarta justa (fa) y una sexta mayor (la).

Segundo movimiento

El segundo movimiento consta de 146 compases y a diferencia del primero y el tercero, que tienen al do como centro tonal, este gira armónicamente en torno a la altura sol. Lo hemos dividido en tres secciones —A (cc. 1-58), B (cc. 59-126) y coda (cc. 127-146)—, por lo que su estructura la podemos representar mediante la siguiente tabla:

Sección A (cc. 1-58)	Sección B (cc. 59-126)	Coda (cc. 127-146)
A ₁ (cc. 1-30) A ₂ (cc. 31-58)	B ₁ (cc. 59-83) A ₂ (cc. 84-126)	A ₂ (cc. 127-137) cadencia (cc. 138-146)

Tabla 4

La sección A (cc. 1-58) se compone de las subsecciones A₁ (cc. 1-30) y A₂ (cc. 31-58), que a su vez las hemos dividido en A_{1a} (cc. 1-13), A_{1b} (cc. 14-23) y A_{1c} (cc. 24-30), y A_{2a} (cc. 31-37), A_{2b} (cc. 38-53) y A_{2c} (cc. 54-58), respectivamente.

A_{1a} (cc. 1-13) es una frase de *tempo Largo* pero con un marcado carácter rítmico que el autor consiguió a través de la exposición en trompetas y trompas I y II, así como los timbales, de dos versiones del diseño más utilizado a lo largo de toda la subsección A₁ (cc. 1-30). Nos referimos a la secuencia de un silencio de corcheas seguido de dos semicorcheas, o un tresillo de semicorcheas, y una última figura que oscila entre corchea y blanca.

Asimismo, hemos de señalar que el movimiento se inicia en *pianissimo* para llegar a un final en *forte* a través de un *crescendo e un poco accelerando* desde el compás

10. Por su parte, las dos modalidades de la fórmula rítmica mencionada responden a sendas secuencias interválicas de segundas menores o mayores, excepto en el caso del timbal que muestra una única altura.

Si la modalidad de dos semicorcheas es mostrada por las trompas durante los compases 1-8, la del tresillo de semicorcheas aparece desde el principio en timbales, así como en trompetas (cc. 7-12) y trompas (cc. 9-12). Como observamos en el ejemplo 16, los timbales repiten constantemente a modo de pedal el do que ya expusieron en los últimos diez compases del primer movimiento, mientras que trompas y trompetas coinciden en finalizar con alturas propias de una escala hexátona (reb [do#], re#, fa, [sol], la, si) para formar diferentes versiones de un acorde de si menor. Finalmente, con el apoyo del órgano, todo concluye en una formación armónica de gran disonancia: dos acordes —con quinta disminuida y séptima menor— con alturas de las dos variantes de la escala de tonos enteros: si (re#, fa, la) y do (mi, solb [fa#], sib [la#]) sobre un pedal de sol (timbal y órgano).

Largo (♩=50)

12 13

trompetas I y II

trompas I y II

timbales

pp cresc. poco a poco 3

pp cresc. poco a poco 3

pp cresc. poco a poco

f

Ejemplo 14: A. Blanquer, *Música para metales, órgano y timbales*, 2.º mov., cc. 11-13.

En las frases A_{1b} (cc. 14-23) y A_{1c} (cc. 24-30) se vuelven a mostrar las dos versiones del motivo antes descrito, si bien ahora Blanes adjudica la modalidad de dos semicorcheas a las voces de trompetas, trombones y órgano en la primera de aquellas, mientras que la del tresillo se la encomendó a las trompetas y órgano en la segunda.

Por su parte, la subsección A₂ (cc. 31-58) se divide en tres frases —A_{2a} (cc. 31-37), A_{2b} (cc. 38-53) y A_{2c} (cc. 54-58)— en las que el compositor presentó dos materiales que no había empleado con anterioridad en este movimiento: uno para las denominadas A_{2a} y A_{2c}, y otro para A_{2b}.

En los compases 31-37 y 54-58 el autor recurrió a un material que volvió a utilizar en el final del movimiento. Con *tempo Larghetto*, articulación de *legato* y dinámica de *piano*, consiste en una línea de blancas y negras del órgano que se mueve cromáticamente en torno al fa (A_{2a}) o el solb (A_{2c}), mientras las trompas II y IV exponen un diseño que repiten constantemente con dos corcheas y una blanca que responde a la siguiente secuencia interválica descendente: segunda menor y cuarta aumentada. Al mismo tiempo, las trompetas II y III acompañan para terminar en un acorde de novena en cuarta inversión de re en A_{2a} (c. 37) o mib en A_{2c} (c. 58).

A_{2b} (cc. 38-53) ocupa el centro de la subsección A₂ (cc. 31-58). En ella solo interviene el órgano con las indicaciones de *rubato*, *accelerando* y *piu moso* —a modo de cadencia— para mostrar una línea melódica basada en arpegios de acordes de novena menor en cuarta inversión, en los que se omiten las séptimas, que se desplazan por medio de tresillos o grupos de cuatro semicorcheas o fusas.

La sección B (cc. 59-126) de este segundo movimiento se divide en las subsecciones B₁ (cc. 59-83) —B_{1a} (cc. 59-72) y B_{1b} (cc. 73-83)— y B₂ (cc. 84-126) —B_{2a} (cc. 84-91), B_{2b} (cc. 92-103), B_{2c} (cc. 104-114) y B_d (cc. 115-126)—:

En B_{1a} el autor devolvió al sol la hegemonía armónica con un acorde final de novena menor (sol, si, re, [fa], lab) en cuarta inversión. Por su parte, entre los cc. 59-69 Blanes volvió a utilizar en trompetas I y II (cc. 59-62) y trompas I y II (cc. 63-65), así como en el órgano (cc. 66-69), la fórmula rítmica a dos voces de tresillos de semicorcheas a contratiempo expuesta desde el principio de la partitura. Sin embargo, y como se advierte al comparar el ejemplo 16 con el siguiente, el compositor cambió aquí la secuencia interválica y separó las dos últimas alturas con una distancia de quinta disminuida ascendente o tercera menor descendente, respectivamente, en vez de repetir la penúltima como en la frase inicial.

Larghetto (♩=63)

trompeta I

trompeta II

Ejemplo 15: A. Blanquer, *Música para metales, órgano y timbales*, 2.º mov., cc. 59-60.

Por su parte, en los compases finales de la subsección B₁ (59-83) se continúa con el diseño rítmico del ejemplo anterior, si bien esta vez se cambió a las trompas por los trombones I y II.

La subsección B₂ (cc. 84-126) consta de cuatro frases de fuerte carácter rítmico —B_{2a} (cc. 84-91), B_{2b} (cc. 92-103), B_{2c} (cc. 104-114) y B_{2d} (cc. 115-126)— en las que el compositor fijó los términos *deciso* (c. 84) y *molto deciso* (c. 104). En estas el órgano ejerce como protagonista principal y expone constantemente tresillos de semicorcheas con saltos de séptima y octava que se intercalan con pequeños diseños de los instrumentos de viento metal y percusión, a modo de contestación, con alturas repetidas pertenecientes a formaciones armónicas con siete alturas desde la, re y sol.

Por otro lado, en los cc. 115-126 (B_{2d}) el compositor equiparó en importancia a todos los instrumentos que se requieren en *Música para metales, órgano y timbales* para crear la parte de mayor volumen sonoro de este movimiento; los hizo intervenir al mismo tiempo con dinámica de *fff*. Si bien Blanes mantuvo la armonía anterior, esta le sirvió para regresar en el primer compás de la coda (127) a la hegemonía de la altura do que no se había mostrado desde el principio del movimiento. Asimismo, hemos de destacar que en esta parte se solicitó por primera vez en toda la obra los *glissandi* a trombones (cc. 115-118) y trompas (cc. 119-124); las trompetas ya los mostraron en el movimiento anterior (cc. 88-90).

En el inicio de la coda (cc. 128-137) se retoma lo mostrado en los cc. 31-37 y 54-58, si bien ahora se corta la continuidad del órgano y se hace más densa al ser a seis voces, en vez de a una como en la sección A. Por su parte, las trompas doblan la medida en sus dos primeras alturas al pasar de corcheas a negras. Con *tempo Larghetto*,

articulación de *legato* y dinámica de *piano*, se trata de una línea de blancas y negras del órgano que se mueve cromáticamente en torno al fa (A_{2a}) o el solb (A_{2c}), mientras las trompas II y IV exponen un diseño que repiten constantemente con dos corcheas y una blanca. Asimismo, según se advierte en el siguiente ejemplo, las trompetas II y III acompañan para terminar en un acorde por novena en cuarta inversión de re en A_{2a} (c. 37) o mib en A_{2c} (c. 58).

En la última frase del movimiento (cc. 138-146) se continúa con la dinámica de *piano*, si bien se baja la velocidad con la marca de negra=50 y se concluye con un acorde en el que participan todo el dispositivo instrumental con un acorde que consideramos de subdominante —re, fa, lab— sobre tónica —do, sol—, una armonía que carece de carácter resolutivo y que sirve para comenzar el tercer movimiento en *attaca*.

Tercer movimiento

Al igual que el primer movimiento, este tiene como centro tonal la altura do; en él se presentan formaciones armónicas que ejercen funciones de dominante (sol) y subdominante (fa), así como otras que aluden a su relativo menor (la).

Blanes abandonó aquí el empleo del segundo de los modos de transposición limitada de Messiaen —escala semitono-tono— para centrar todo el material melódico en las relaciones interválicas que se desprenden de la intervención del timbal en los primeros compases: tercera mayor (lab-do), segunda mayor (do-re) y cuarta justa (re-sol). Sin embargo, en el terreno armónico sí mantuvo con frecuencia el uso de alturas propias de las dos modalidades de la escala de tonos enteros.

El tercer movimiento consta de 218 compases que hemos dividido en las secciones A (cc. 1-62), B (cc. 63-135), C (cc. 136-178) y coda (cc. 179-218), por lo que su estructura la podemos representar por medio de la siguiente tabla.

A (cc. 1-62)	B (cc. 63-135)	C (cc. 136-178)	Coda (cc. 179-218)
			B (cc. 179-183) A (cc. 184-210) B (cc. 211-218)

Tabla 5

El timbal comienza, a modo de cadencia melódica, con el redoble en la última altura del anterior movimiento (do). Como vemos en el ejemplo que hemos incluido a continuación, a esta le siguen otras —lab, re y sol— que son propias de la escala menor de la primera y que se presentan con la estructura interválica ya descrita —3.^a mayor (lab-do), 2.^a mayor (do-re) y 4.^a justa (re-sol)—.

The image shows two staves of musical notation for timbales. The first staff is labeled 'timbales' and features a bass clef, a 5/4 time signature, and a tempo marking '(♩=63)'. It contains a sequence of notes with triplets and a final redoubled note. The second staff shows a similar sequence of notes with triplets, starting with a '3' above the first triplet.

Ejemplo 16: A. Blanquer, *Música para metales*, órgano y timbales, 3er. mov., cc. 1-3.

En los cc. 8-14, sobre un pedal muy rítmico de do que ejecuta el instrumento de percusión —notas a contratiempo—, el órgano expone a dos voces una línea melódica basada en los mismos intervalos mencionados. No obstante, mientras la mano derecha comienza exactamente con las alturas del timbal en los compases 1-7, la mano izquierda responde a la misma sucesión de intervalos pero transportada una sexta mayor más grave, y por movimiento contrario.

Este material, con algunas variaciones al utilizar para su exposición a otros instrumentos —trompetas (cc. 13 y 37-43)— al sumar al resto de metales en las

formaciones armónicas y cambiar algunas figuras por los diferentes compases empleados, es mostrado de una forma reiterativa en todo lo que queda de A, a excepción de los compases finales (54-62), que son dedicados a reafirmar el do como altura principal.

En la sección B (cc. 63-135) Blanes pone en el centro a los intervalos de cuarta justa y segunda menor, dado que con ellos construye el motivo principal y la práctica totalidad de esta parte del tercer movimiento. Son los trombones I y II los que los muestran por primera vez (cc. 63-66), al unísono y en picado.

Andante risoluto (♩=112)

trombones I y II

mf

Ejemplo 17: A. Blanquer, *Música para metales, órgano y timbales*, 3er. mov., cc. 63-66, trombones I y II.

Más tarde, el mismo diseño se presenta en cinco instrumentos a distancia de cuarta y en *legato* (cc. 91-102), y de forma fugada a siete voces en los compases 127-135.

La sección C (cc. 136-178) posee un carácter muy melódico que el compositor logró a través del empleo del *legato* y unas indicaciones de *tempo* como *Larghetto* y *Adagio*. El intervalo de tercera mayor está presente de forma continúa en toda la sección: en lo melódico estos son conectados por medio de segundas menores o mayores, y en lo armónico el compositor hizo moverse a las diferentes voces con esta distancia y en paralelo.

La coda (cc. 184-219) se forma con material de las dos primeras secciones. Aquí Blanes volvió a mostrar elementos motivicos de A durante los cc. 184-210, mientras que de B los incluyó en los cc. 179-183 y 211-218.

En conclusión, *Música para metales, órgano y timbales* (1976) —para tres trompetas, cuatro trompas, tres trombones, tuba, órgano y timbales—, de Luis Blanes,

tiene una duración aproximada de 24 minutos y se divide en tres movimientos donde el órgano ejerce un papel protagonista muy extenso.

Tiene como centro tonal la altura do y su densidad cromática es muy alta, dado que el autor recurrió continuamente a formaciones armónicas construidas, principalmente, por más de cuatro alturas de alguna de las dos versiones del primero de los modos de transposición limitada de Messiaen, también conocido como escala hexátónica o de tonos enteros. Sin embargo, para formar la mayoría de los materiales melódicos expuestos, se recurrió a las tres versiones del segundo de los modos citados, también conocido como escala octatónica.

Respecto a la textura, hemos de señalar que cambia continuamente entre partes homofónicas, contrapuntísticas y de melodía acompañada.

Por el registro adjudicado a cada instrumento, recomendamos para una correcta interpretación de esta partitura, tres trompetas indistintamente con afinación en sib ó do, cuatro trompas de las consideradas estándar, dos trombones tenores y uno bajo, y una tuba baja.

Finalmente, subrayaríamos que ha sido considerada como una de las obras más importantes del catálogo de Blanes. Así lo reflejaron los compositores Manuel Castillo⁸⁶ y Tomás Marco⁸⁷, además del musicólogo Eduardo López-Chávarri Andújar: “Es una página tan brillante que podría programarse en cualquier festival internacional”⁸⁸.

4. Suite litúrgica (1976), de Amando Blanquer (1935-2005)

4.1. Contexto biográfico, génesis y proceso creativo

Amando Blanquer Ponsoda (Alcoy, 1935-Valencia, 2005)⁸⁹ inició sus estudios musicales en la Banda Primitiva de su localidad natal⁹⁰ para ampliarlos en la capital

⁸⁶ “se está ante una partitura importante en la música de nuestros días”, citado en Calderón, “Éxito del estreno mundial...”, *op. cit.*, p. 48.

⁸⁷ “[Es una de sus] creaciones puras de positivo interés”, en T. Marco, *Historia de la música española...*, *op. cit.*, p. 262.

⁸⁸ Citado en “Música para metales, órgano y timbales” [grabación]..., *op. cit.*

⁸⁹ “Composer: Amando Blanquer”, <http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A860> [último acceso: 14.04.2016].

valenciana, de manera oficial, con Leopoldo Magenti (piano), Miguel Falomir (trompa) y Manuel Palau (composición)⁹¹, y, de forma particular, con el compositor Miguel Asins Arbó⁹².

Entre 1958 y 1962 asistió a las clases de orquestación de Pierre Wissmer y de composición de Daniel Lesur en la Schola Cantorum de París, así como a las de análisis musical de Olivier Messiaen en el Conservatorio Nacional Superior de la misma ciudad. Después, y gracias a la ayuda que logró tras obtener el Premio Roma del Ministerio de Asuntos Exteriores en 1962, una beca de perfeccionamiento de estudios que le permitió estudiar con Goffredo Petrassi en la Academia Santa Cecilia⁹³.

Antes de la composición de *Suite litúrgica* (1976), Blanquer había comenzado su carrera como docente tras ganar por concurso-oposición en 1969 una plaza en el Conservatorio de Música Valencia, donde ejerció como director entre 1971 y 1975⁹⁴, y como catedrático de Formas musicales y Composición e instrumentación hasta su jubilación en 2002⁹⁵. Igualmente, con anterioridad a 1976, había sido galardonado con el accésit al Premio Nacional de Música con la *Sinfonietta* para orquesta (1958)⁹⁶ y con el Premio Villa de Madrid —en la categoría de composición musical para banda sinfónica— con el *Concierto para banda* (1972)⁹⁷. Asimismo, fue con la pieza que centra este epígrafe con la que consiguió ganar el Concurso de Composición del Sindicato Nacional del Espectáculo en 1976⁹⁸, un premio que, según el musicólogo Adrián Miró, le supuso la consagración como compositor a nivel nacional⁹⁹.

⁹⁰ Pascual Vilaplana, “La música para banda de Amando Blanquer Ponsoda (1935-2005)”, <http://www.pascualvilaplana.com/articulos/8.pdf> [último acceso: 10.04.2016].

⁹¹ Marta Cureses, “Blanquer, Amando”,

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51897?q=blanquer&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [último acceso: 16.04.2016].

⁹² Vicente Galbis, *Amando Blanquer* [Col. Catálogo de Compositores Españoles], Madrid, SGAE, 1992, p. 3.

⁹³ “Composer: Amando...”, *op. cit.*

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ M.^a Luisa Blanes, *Amando Blanquer: vida y obra. Una aproximación a su repertorio pianístico*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil-Albert”, 2006, pp. 53-54.

⁹⁶ P. Vilaplana, “La música para banda de Amando...”, *op. cit.*

⁹⁷ “Premios Villa de Madrid”, Ayuntamiento de Madrid,

<http://premiosvillademadrid.esmadrid.com/index.php/historico> [último acceso: 03.07.2013].

⁹⁸ V. Galbis, *Amando Blanquer...*, *op. cit.*, p. 4.

⁹⁹ Adrián Miró, *Amando Blanquer: en su vida y en su obra* (1.^a parte), Alcoy, Ediciones Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1984, p. 87.

En referencia a la génesis y proceso creativo de la *Suite litúrgica*, no hemos podido constatar si su composición se debió a un encargo realizado desde la Comisaría Nacional de la Música para ser estrenada en la Semana de Música Religiosa de Cuenca, o su estreno en este festival se debió a la recompensa por haber obtenido el primer premio del concurso citado en el párrafo anterior. De igual forma, tampoco pudimos confirmar relación alguna entre Blanquer y cualquiera de los miembros del Grupo de Metales de Radiotelevisión Española. No obstante, es sorprendente que el número de instrumentos de viento metal incluidos en su *Suite litúrgica* sea idéntico al del mencionado conjunto —tres trompetas, dos trompas, dos trombones y una tuba— sin que se hubiera dado alguna de las hipótesis anteriores: sería la primera partitura con este dispositivo instrumental que un autor español escribiera al margen del citado conjunto en aquellos años.

Suite litúrgica fue publicada en 1980 por la Editorial Piles¹⁰⁰ y según indica Miró, Blanquer se inspiró para su composición en el viaje que realizó en 1975 a Italia, donde visitó numerosas iglesias de estilo barroco que le recordaron a la música para metales de Giovanni Gabrieli¹⁰¹.

Por otra parte, podemos destacar que el estreno se llevó a cabo en la antigua Iglesia de San Miguel de Cuenca, en el marco de la XVI edición de la Semana conquense, el jueves santo 7 de abril de 1977. En el concierto participaron los miembros de la Orquesta Filarmónica de Madrid bajo la dirección de su titular Isidoro García Polo¹⁰², y como ha señalado Pedro Mombiedro, “la crítica lamentó la pobre y poco elaborada interpretación”¹⁰³.

¹⁰⁰ Amando Blanquer, *Suite litúrgica* [partitura], Valencia, Piles, 1980.

¹⁰¹ A. Miró, *Amando Blanquer...* (1.ª parte), *op. cit.*, pp. 87-88.

¹⁰² Adrián Miró, *Amando Blanquer: en su vida y en su obra* (2ª parte), Alcoy, Ediciones de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2001, p. 16.

¹⁰³ Pedro Mombiedro, *Una mirada crítica a la Semana de Música Religiosa de Cuenca (1962-2006)*, Cuenca, Ayuntamiento de Cuenca, 2006, p. 86.

4.2. Descripción analítica

Suite litúrgica consta de cinco movimientos que responden a los nombres de *Aleluya*, *Meditación*, *Dies irae*, *Coro de celebración* y *Gran hallel*¹⁰⁴.

En todos los materiales melódicos se tiende a emplear los doce semitonos de una escala cromática antes de volver a repetir alguno de los mismos, por lo que podemos clasificarla de música dodecafónica. Por su parte, en el plano armónico, se recurrió a formaciones y acordes con sonidos añadidos siempre relacionados con el centro tonal de referencia en cada uno de los movimientos: do en *Aleluya*, sol en *Meditación*, mi en *Dies irae*, do en *Coro de celebración*, y la en *Gran hallel*.

Su duración aproximada es de quince minutos¹⁰⁵ y para su interpretación se necesita una plantilla de ocho metales y cinco percusionistas; concretamente: tres trompetas en do, dos trompas, dos trombones (tenor y bajo), tuba, timbales, vibráfono, marimba, platos y tam-tam, y cajas chinas, tom-tom y bombo¹⁰⁶.

Primer movimiento: *Aleluya*

Este movimiento posee un marcado carácter rítmico, además de vigoroso y alegre como apuntó el organista, docente y compositor Vicente Pérez Jorge¹⁰⁷ (1903-1993)¹⁰⁸. Tiene una duración aproximada de tres minutos y una extensión de 91 compases donde se muestran seis diferentes *tempi* —*Vivo energico*, *Ampuloso molto sostenuto*, *Un poco alla marcia*, *Molto sostenuto*, *Poco animato* y *Prestissimo*— y once tipos de compases, desde el 1/4 hasta el 9/16, pasando por el 5 y 7/8.

Como observamos en la siguiente tabla, su estructura responde a la de un rondó A-B-A-C-A-B-A (cc. 11-84) con introducción (cc. 1-10) y coda (cc. 77-90).

¹⁰⁴ A. Blanquer, *Suite...*, *op. cit.*

¹⁰⁵ “Suite litúrgica” [grabación], Madrid, RNE, Archivo Sonoro, ref. C0095185.

¹⁰⁶ A. Blanquer, *Suite...*, *op. cit.*, p. 4.

¹⁰⁷ Vicente Pérez Jorge, “Presentación de la partitura de *Suite litúrgica*”, citado en M.^a L. Blanes, *Amando Blanquer...*, *op. cit.*, p. 164.

¹⁰⁸ Emilio Casares, “Pérez Jorge, Vicente”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 8), SGAE, Madrid, 2001, pp. 681-682.

Intro (cc. 1-10)	Sección central (cc. 11-84) A (cc. 11-27) B (cc. 28-36) A (cc. 37-43) C (cc. 44-53) A (cc. 54-61) B (cc. 62-71) A (cc. 71-76)	Coda (cc. 77-90)
---------------------	--	---------------------

Tabla 6

La introducción (cc. 1-10) consiste en una frase a modo de fanfarria donde Blanquer, sin ser estricto, evita repetir alguna altura antes de que aparezcan los doce semitonos de una escala cromática. Según se advierte en el ejemplo 18 (cc. 1-7), las trompetas I y III siempre desde un lab, junto a la trompa I —a una octava más grave—, son las encargadas de mostrar cuatro veces las siete alturas del primer motivo. Con la indicación para el *tempo* de *Vivo energico* y con dinámica de *fortissimo*, los tres instrumentos se desplazan principalmente mediante intervalos de tercera y quinta.

Vivo energico (♩=132-140)

trompetas I y III
trompa I

The musical score consists of two staves. The first staff is labeled 'trompetas I y III' and 'trompa I'. It begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The tempo is 'Vivo energico' with a quarter note equal to 132-140 beats per minute. The dynamics are marked 'ff'. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note with a flat and an accent, then a series of eighth notes. The second staff continues the melody with eighth notes and quarter notes, including various intervals and dynamics.

Ejemplo 18: A. Blanquer, *Suite litúrgica*, Valencia, Piles 1980,
1er. mov., cc. 1-7, trompetas I, III y trompa I.

Este diseño melódico es apoyado desde el principio con un lab por las segundas

voces de trompeta y trompa, así como por el vibráfono y la marimba en su parte central, con las alturas re, fa#, mib, sol.

El segundo motivo se presenta al final de la frase (cc. 8-10) y en él participan otros dos instrumentos más, el trombón bajo y la tuba. Como vemos en el siguiente ejemplo, consta de nueve corcheas que se desplazan, principalmente, por medio de intervalos de tercera y cuarta. Si bien se repiten cuatro de las siete alturas del primer diseño (do#, fa#, re, sol), ahora se incluyen en tres octavas diferentes las cinco que faltaban por aparecer (sib, mi, do, si, fa).

Vivo energico (♩=132-140)

9 10

trompetas

trompas

trombón bajo tuba

f *sfz.* *dim. p*

f *sfz.* *dim. p*

f *sfz.* *dim. p*

Ejemplo 19: A. Blanquer, *Suite litúrgica*, Piles, Valencia, 1980, 1er. mov., cc. 8-10.

La sección central (cc. 11-84) consiste en la exposición de tres frases que se alternan para formar un rondó simétrico (A-B-A-C-A-B-A):

En A (cc. 11-27, 37-43, 54-61 y 71-76) se muestra constantemente, a unísono o en diferentes octavas según el ejemplo 20, el diseño que deberán hacer sonar trompeta I y trombón tenor (c. 11), trompas (cc. 15, 37, 54), trompetas (cc. 38 y 59), trombón bajo y tuba (c. 71), y trompeta III y trombón tenor (cc. 71-72). Siempre con *tempo vivo energico* (negra=132-140), en él se exponen cinco alturas que responden a una sucesión de intervalos —quinta justa ascendente, quinta disminuida ascendente, segunda mayor ascendente y octava disminuida descendente— en torno a las siguientes regiones tonales: re (cc. 11-27), do (cc. 37-43), sib (cc. 54-61) y sol (cc. 71-76).

Vivo energico (♩=132-140)

11

trompeta I

trombón tenor

Ejemplo 20: A. Blanquer, *Suite litúrgica*, Piles, Valencia, 1980, 1er. mov., c. 11.

El *tempo* de B (cc. 28-36 y 62-70) se fija con la expresión *un poco alla marcia* (negra=112-116) en un compás de 2/4. En esta frase la melodía diatónica y muy estática de la trompeta I —negras que se mueven por segundas y con articulación de *tenuto*— es acompañada por la totalidad de los instrumentos que conforman el grupo mediante corcheas con acentos y *staccato*, así como con sonidos tapados en trompas, que forman estructuras armónicas en torno a áreas tonales como fa (cc. 28-37) y lab (cc. 62-70).

C (cc. 44-53) es la frase sobre la que pivota la sección central (cc. 11-76). Con la marca para el metrónomo más lenta de todo el movimiento (negra=80-84) y *tempo poco animato*, articulación de *legato*, sordina, y carácter *dolcissimo* y *molto espressivo*, las trompetas II y III exponen un canon sobre un pedal de sib de la trompeta I, el vibráfono y la marimba, que se resuelve en un acorde perfecto mayor de mib con el añadido de una segunda mayor.

En la coda (cc. 77-90) Blanquer recurre al material de la introducción para después concluir, en los últimos seis compases y con la indicación de *tutta la forza*, en una formación armónica en la que se muestran las tres últimas alturas del primer motivo del movimiento (sol, do# y la) que ejercen de dominante sobre tónica, un pedal de do del trombón bajo y la tuba —un sonido que se ha evitado desde el principio—.

Segundo movimiento: *Meditación*

Escrito en 37 compases se divide en tres frases (A-B-A) para las que se marcan, respectivamente, los tres siguientes *tempi*: *a piacere*–*calmo*–*morbido*, *vivo* y *liberamente e calmo*–*a piacere*–*morbido*.

Al igual que en el primer movimiento, el compositor construyó la melodía inicial con los doce semitonos de una escala cromática. Sin embargo, esta vez se sirve de intervalos como los de segundas y terceras menores, así como sus inversiones —sextas y séptimas mayores—. Como señaló Pérez Jorge, en esta parte de la obra “impera el lirismo”¹⁰⁹.

A consiste en una *cadenza* de la trompeta I donde se exponen los principales motivos y recursos melódicos también utilizados en la tercera y última frase.

Ejemplo 21: A. Blanquer, *Suite litúrgica*, Valencia, Piles 1980, 2.^a mov., c. 1.

En B (cc. 2-27) las indicaciones de compás cambian en cada línea divisoria, siendo la corchea la referencia métrica más importante. Se construye por medio de acciones monocompásicas en las que, por sus constantes intervenciones, juegan un papel muy importante los metales más graves y los instrumentos de percusión, en detrimento de las trompetas y las trompas. Si bien no se presentan siempre en el mismo

¹⁰⁹ V. Pérez Jorge, “Presentación de la partitura...”, *op. cit.*

orden, se trata de la exposición de las tres siguientes fórmulas: corchea y 2 semicorcheas, 3 corcheas con acento, y 4 corcheas ligadas de 2 en 2.

La tercera y última de las frases (cc. 28-37) es la reexposición de A, también por parte de la trompeta I. Todo se resuelve en una cadencia perfecta en la que intervienen el acorde de re menor con séptima menor y novena mayor, y un sol a diferentes octavas.

Tercer movimiento: *Dies irae*

El título de este movimiento daría pie a pensar que el autor recurrió a la característica secuencia medieval *Dies irae*, sin embargo, una vez que ha sido estudiado constatamos que este no fue citado.

Como en los dos anteriores movimientos, Blanquer volvió a construir aquí los diferentes materiales compositivos tratando de mostrar los doce semitonos de una escala cromática antes de repetir alguno de los mismos.

Los 100 compases de los que consta los hemos dividido en las secciones A (cc. 1-12), B (cc. 13-24) y C (cc. 25-100), si bien las dos primeras pueden ser consideradas como dos frases introductorias a la sección principal C. Por ello, la estructura general la representamos con la siguiente tabla:

A (cc. 1-12)	B (cc. 13-24)	C (cc. 25-100) + cadencia final C ₁ (cc. 25-36) - C ₂ (cc. 37-53) - C ₃ (cc. 54-68) C ₁ (cc. 69-74) - C ₂ (cc. 75-80) - C ₃ (cc. 81-84) C ₁ (cc. 85-95) cadencia final (cc. 96-100)
-----------------	------------------	--

Tabla 8

A consiste en una frase en la que las trompetas I y II se turnan para hacer sonar el motivo principal. Por su parte, el resto del grupo de metales acompaña rítmica y

armónicamente por medio de síncopas y notas a contratiempo de alturas que forman un acorde de sib menor con añadidos —segunda menor y cuarta justa—.

Las trompas son las encardas de asumir el protagonismo en B mediante una frase muy melódica a dos voces —a distancia de tercera mayor—, con la indicación de *molto espressivo* y articulación de *legato*, y apoyadas armónicamente por los dos trombones y la tuba con articulación de *tenuto* y carácter *dolce*.

La sección C consta de 76 compases que van desde el 25 al final. En ellos se suceden las indicaciones de *poco allegro* y *mosso*, y se concluye (cc. 96-100) con un acorde perfecto mayor de mi precedido de otro con séptima mayor de sol.

En C se exponen tres frases musicales que se alternan de la siguiente manera: C₁ (cc. 25-36), C₂ (cc. 37-53), C₃ (cc. 54-68), C₁ (cc. 69-74), C₂ (cc. 75-80), C₃ (cc. 81-84) y C₁ (cc. 85-95).

Como vemos en el siguiente ejemplo, C₁ es un canon a cuatro voces en el que participan las trompetas I y II y los dos trombones.

Ejemplo 22: A. Blanquer, *Suite litúrgica*, Valencia, Piles, 1980, 3er. mov., cc. 25-28.

Por su parte, en C₂ se exponen tres motivos melódicos —al unísono o a varias voces— que se unen por medio de intervenciones polirrítmicas de los instrumentos de percusión.

C₃ consiste en una melodía de la trompeta I acompañada homofónicamente con valores largos por trompas, trombones y tuba, y contestada en los silencios por las alturas repetidas de la marimba.

Cuarto movimiento: *Coro de celebración*

Este movimiento de 56 compases está basado en la alternancia de dos frases (A y B) con las indicaciones de tempo *energico e ritmico* y *moderadamente*, respectivamente. Según lo describió Pérez Jorge, es un “rondó, con alternancias de temas rítmicos y líricos”¹¹⁰.

En A las tres trompetas interpretan la melodía principal, mientras que en B lo hacen las trompas o trombones, si bien los últimos solamente intervienen en una de las tres veces que aparece.

En todo el movimiento la altura que goza de mayor estabilidad es re, dado que es apoyada por su dominante en innumerables ocasiones. No obstante, desde el compás 52 se transporta a sol el motivo principal para acabar, como muestra el siguiente ejemplo, en el acorde perfecto mayor con segunda y sextas mayores sobre el do de timbales, tuba y trombón tenor.

Energico e ritmico (♩=132-138)

56

3 *cresc.* 3

ff

Ejemplo 23: A. Blanquer, *Suite litúrgica*, Valencia, Piles, 1980, 4.^a mov., cc. 55-56.

¹¹⁰ *Ibid.*

Quinto movimiento: *Gran hallel*¹¹¹

Los 146 compases de este último movimiento presentan, como se advierte en la siguiente tabla, una estructura claramente simétrica —A-B-C-B-A— en la que cada sección se presenta con grandes diferencias de *tempi*, así como con gran variedad en cuanto al material melódico, armónico y rítmico.

A (cc. 1-10)	B (cc. 11-42)	C (cc. 43-94)	B (cc. 95-124)	A + cadencia (cc. 125-146)
-----------------	------------------	------------------	-------------------	-------------------------------

Tabla 9

A (cc. 1-10 y 125-137) es una frase de carácter contrastante donde se intercambian dos partes a las que dedica 3 y 2 compases, así como las indicaciones de *presto e rítmico* (corchea=168-172) y *largo* (negra=48-52), respectivamente.

Según indicó Blanquer, el carácter de la sección B (cc. 11-42 y 95-124) es *marziale*; en ella el papel protagonista lo desempeña la trompeta I.

En C (cc. 43-94), con una velocidad vertiginosa (negra=168-172), el compositor alterna las texturas heterofónica y homofónica para construir varias frases de carácter extremadamente rítmico.

Finalmente, los compases 138-146 preparan la cadencia final desde una formación armónica desde sol# que resuelve en un acorde perfecto mayor de la, una altura que evitó utilizar en la frase precedente y que se revela como un recurso muy empleado por Blanquer en los cinco movimientos.

¹¹¹ El término *hallel* se refiere al grupo de salmos —del CXIII al CXVIII— que eran cantados en la liturgia judía, así como para celebrar la Pascua. En el Templo de Jerusalén fueron usados hasta el primer siglo d. C. durante el sacrificio de los corderos. Fuera del Templo, las familias los cantaron durante la cena que celebraba la Pascua judía. Para más información véase John Arthur Smith, “Psalm”, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/48161?q=gran+hallel&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [último acceso: 30.06.2013].

En conclusión, hemos de señalar que en la *Suite litúrgica*, de Amando Blanquer, se empleó una armonía de gran densidad cromática en la que los acordes perfectos mayores, menores y con sonidos añadidos siempre tomaron como referencia el centro tonal establecido en cada uno de los cinco movimientos: do en *Aleluya*, sol en *Meditación*, mi en *Dies irae*, do en *Coro de celebración*, y la en *Gran hallel*.

Se trata de una música dodecafónica, dado que en todos los materiales melódicos de la partitura se recurre a los doce semitonos de una escala cromática antes de volver a repetir alguno de los mismos. Asimismo, y de una forma generalizada, en la construcción de aquellos se hace uso de intervalos iguales o superiores a la tercera, por lo que Blanquer emplea en su *Suite litúrgica* procedimientos muy parecidos a los que utilizó en sus piezas para piano. Así se deduce de lo señalado por M.^a Luisa Blanes sobre estas últimas: “Los materiales temáticos [...] [se basan] en la combinación de una amplia gama de intervalos”¹¹². En consecuencia, podemos destacar que el autor empleó en la partitura objeto de estudio el sistema compositivo que el mismo denominó como “modalismo tonal”, donde se recurre a las doce alturas de una escala cromática sin una jerarquización predeterminada¹¹³.

Otro aspecto que se da la mayoría de movimientos es la simetría en la estructura, concretamente, en cuatro de los cinco se hace un relato simétrico del acontecimiento musical.

En referencia a los instrumentos de viento metal que deben utilizarse, y a diferencia de la mayoría de autores que habían escrito alguna de las partituras incluidas en esta tesis, Blanquer especificó el uso de tres trompetas en do, dos trompas en fa, un trombón tenor, otro bajo, y una tuba, una recomendación que concuerda con la nuestra.

Sobre la recepción que tuvo por parte de los críticos, destacamos lo escrito por Enrique Franco en *El País*:

Blanquer, [...] muestra, una vez más, [...] una manera de enfrentarse con lo religioso lejana de todo convencionalismo. Casi podríamos decir que «a la liturgia por la alegría» parece haber sido la consigna del músico valenciano en una página colorista, diversificada, objetiva y tradicional¹¹⁴.

¹¹² M.^a L. Blanes, *Amando Blanquer: vida y obra. Una aproximación ...*, op. cit., p. 46.

¹¹³ J. M.^a Vives y Vicente Galbis, “Blanquer Ponsoda, Amando”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 2), Madrid, SGAE, 1999, p. 517.

¹¹⁴ *Ibid.*

Respecto a esta crítica, queremos apuntar que no coincidimos con los adjetivos “objetivo” y “tradicional”; no se debe definir así a una pieza con los materiales compositivos descritos.

Por su parte, Pedro Mombiedro subrayó positivamente “la rica instrumentación”¹¹⁵, algo con lo que estamos de acuerdo, dado que el reparto de los papeles protagonistas es una constante en esta partitura.

5. *Concierto para sexteto de metales (1976), de Miguel Grande (1940)*

5.1. Contexto biográfico, génesis y proceso creativo

Miguel Grande Martín (Segovia 1940)¹¹⁶, el que fuera profesor de armonía en dos conservatorios madrileños —RCSM¹¹⁷ y CPM “Arturo Soria”, donde se jubiló¹¹⁸—, compuso *Concierto para sexteto de metales* en 1976. Fue un año después de concluir su formación con los maestros Román Alís y Antón García Abril en el Conservatorio Superior de la capital española, y de recibir el Premio Nacional Fin de Carrera en Composición. Posteriormente, y gracias a una beca de la Fundación Juan March, completó sus estudios en esta última especialidad al realizar un curso de máster en la University of New York, entre 1976 y 1978¹¹⁹.

Asimismo, según lo apuntado por el musicólogo Xòan Manuel Carreira en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, quien incluye como última composición de Grande una pieza de 1991, *Concierto para sexteto de metales* ha sido su primera y única obra dedicada a una formación de instrumentos de viento metal. Por su parte, en los años anteriores a 1976 finalizó las siguientes seis piezas: *Pequeña forma sinfónica* (1970) para orquesta, *Romanza* (1972) para tenor y piano, *Palingenesia*

¹¹⁵ Pedro Mombiedro, *Una mirada crítica a la Semana de Música Religiosa de Cuenca (1962-2006)*, Cuenca, Ayuntamiento de Cuenca, 2006, p. 86.

¹¹⁶ Xòan Manuel Carreira, “Grande Martín, Miguel”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 5), Madrid, SGAE, 1999, p. 871.

¹¹⁷ Juan Piñero, *Músicos españoles de todos los tiempos. Diccionario biográfico*. Madrid, Editorial Tres, 1984, p. 197.

¹¹⁸ M.^a Jesús García (auxiliar administrativo del CPM “Arturo Soria”), conversación telefónica con el investigador, 11 de enero de 2016.

¹¹⁹ J. Piñero, *Músicos españoles...*, *op. cit.*, p. 196.

(1973) para instrumento solista sin especificar, *Variaciones* (1973) para piano y orquesta, *Cuarteto* (1974) para cuarteto de cuerdas, e *Improvisation* (1975) para instrumento solista sin especificar¹²⁰.

Las razones que llevaron a este autor a componer la partitura objeto de estudio no han podido ser documentadas. Al no conocerse sus datos de contacto actuales ni haberse encontrado ninguna información al respecto, tampoco ha sido posible confirmar la fecha de su estreno absoluto. No obstante, hemos constatado que fue grabada por RNE el 27 de mayo de 1990, en una actuación en directo del Grupo Español de Metales¹²¹, nombre que adoptó el GMRTVE desde 1987. Fue en un concierto celebrado en el Centro Cultural de la Villa de Madrid en el marco de un ciclo que organizó la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles, junto al Centro para la Difusión de la Música Contemporánea del Ministerio de Cultura y la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento madrileño¹²².

5.2. Descripción analítica

Concierto para sexteto de metales no ha sido editado y según el manuscrito al que se ha tenido acceso, archivado en el Centro de Documentación y Archivo de la SGAE, requiere de una plantilla de tres trompetas, una trompa, un trombón y una tuba¹²³.

Tiene una duración aproximada de 12 minutos¹²⁴ y en ella se incluyen tres movimientos de caracteres y *tempi* contrastantes: el primero consta de 84 compases y en él se fijan dos marcas para el metrónomo —corchea=96-108 y corchea=86-96—; el segundo es un *Adagio* de 32 compases; y el tercero es una fuga de 62 compases con la indicación de negra=120-128.

¹²⁰ X. M. Carreira, “Grande Martín...”, *op. cit.*, p. 871.

¹²¹ “Concierto para sexteto de metales” [grabación], Madrid, RNE, Archivo Sonoro, ref. C0033829.

¹²² Leopoldo Hontañón, “Se clausura el ciclo de la Asociación de Compositores”, *ABC*, 29 de mayo de 1990, p. 103, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1990/05/29/103.html> [último acceso: 26.12.2015].

¹²³ Miguel Grande, *Concierto para sexteto de metales* (1976) [partitura manuscrita].

¹²⁴ “Concierto para sexteto...” [grabación]..., *op. cit.*

A pesar de que el compositor finalizó los tres movimientos de su *Concierto para sexteto de metales* en dos acordes —por cuartas o con sonidos añadidos, según cada caso— contruidos siempre sobre un do de la voz más grave, no se puede hablar de tonalidad ni centro tonal. Tampoco se puede clasificar de música dodecafónica ya que en todos los motivos y diseños melódicos nunca se consigue exponer los doce semitonos de una escala cromática antes de volver a repetir alguno de los mismos.

En referencia al título, si bien sugiere que las seis voces deberían disfrutar de la misma importancia a través de distintas intervenciones como solistas, no es este el caso. En los movimientos primero y tercero todos los instrumentos sí participan en igualdad de condiciones, mientras que en el segundo se rompe el equilibrio a favor de uno de ellos: el fliscorno, interpretado por el tercero de los trompetistas. En la práctica totalidad de este *Adagio* se fija una relación clara y directa entre un solista y un grupo que acompaña —trompetas I y II, trompa, trombón y tuba—.

Primer movimiento

Tiene una duración aproximada de 7 minutos y se divide en cuatro secciones —A (cc. 1-19), B (cc. 20-36), C (cc. 37-66) y coda (cc. 67-85)—, por lo que su estructura general responde a la siguiente tabla:

Sección A (cc. 1-19)	A ₁ (cc. 1-8) + A ₂ (cc. 8-19)
Sección B (cc. 20-36)	B ₁ (cc. 20-29) + B ₂ (cc. 30-36)
Sección C (cc. 37-66)	C ₁ (cc. 37-47) + C ₂ (cc. 47-58) + C ₃ (cc. 59-66)
Coda (cc. 67-84)	Introducción (cc. 67-68) + Final (cc. 69-84)

Tabla 10

En la sección A (cc. 1-19) el tempo es fijado mediante la marca para el metrónomo de corchea=96-108 y las indicaciones de compás son dos: 2/4 para los compases 12-13 y compasillo para el resto. Estos 19 compases constan de dos frases (A₁ y A₂) que son iniciadas y terminadas escalonadamente en parte o sección débil, siempre con alturas precedidas de algún silencio. En ellas, ninguno de los instrumentos coincide en ritmo con otro miembro del sexteto y todos hacen uso de la sordina, excepto la tuba, que la debe retirar a partir del compás 9.

Igualmente en A, Grande empleó constantemente pequeños diseños rítmicos y melódicos que no responden a ningún patrón interválico fijo, si bien se asientan sobre una base armónica en la que evita la formación de octavas y que es liderada por la tuba. Como se ve en el ejemplo 24, la frase A₁ (cc. 1-8) es iniciada por el más grave de los seis metales, mientras que los otros cinco se unen paulatinamente en el siguiente orden: trompa, trompeta III, trompeta I, trombón y trompeta II.

Ejemplo 24: M. Grande, *Concierto para sexteto de metales* (1976), 1er. mov., cc. 1-4.

Con compás de compasillo, sin melodía apreciable y ausencia de silencio colectivo, los cc. 1-8 poseen un carácter muy estático que el compositor consigue mediante el predominio de alturas con valores de más de dos partes, articulación de *legato* y dinámicas que van desde el *pianissimo* al *mezzo piano*, si bien se incluyen, como se ha comentado, pequeños diseños en los comienzos y finales de cada

intervención: grupos de dos, tres o cuatro semicorcheas o fusas que no responden a una estructura determinada de intervalos. Por su parte, para finalizar A_1 (cc. 1-8) se recurre en *pianissimo* a un acorde por cuartas —do, fa#, sib, mi, la y do# [reb]— tras el que da comienzo la siguiente frase.

A_2 (cc. 8-19) también se inicia de forma escalonada —trompeta II, trombón, trompa, trompeta II, tuba y trompeta I—, pero esta vez sí se incluyó una línea melódica que es desarrollada por la trompeta más aguda (cc. 10-14). Según se advierte en el siguiente ejemplo, esta melodía no responde a ninguna serie dodecafónica ni interválica aunque tiende a emplear las doce alturas de una escala cromática antes de volver a repetir alguna de las mismas.

Allegretto ($\text{♩}=96-108$) 11 12 13 14

trompeta I

sord. mp >p< <> mp f

Ejemplo 25: M. Grande, *Concierto para sexteto de metales* (1976), 1er. mov., cc. 9-14, trompeta I.

En los cc. 15-19 se mantienen los silencios para iniciar y unir las diferentes intervenciones de los cinco instrumentos más agudos del sexteto, pero el compositor abandona la preferencia de figuras iguales o de mayor duración que una blanca en todas las voces, a excepción de la tuba.

La sección B (cc. 20-36) se forma con un compás de 3/4 (c. 20) y 16 de 2/4. Se divide en dos frases (B_1 y B_2), el tempo es establecido con la indicación de corchea=86-96 y, al igual que en la primera sección, los cinco metales más agudos deben hacer uso de la sordina. La principal diferencia con A se da por la aparición de los primeros casos en que dos o más instrumentos comienzan sus intervenciones a la vez, generalmente, en la primera parte de un compás, con *sforzando* y después de un silencio colectivo. Consecuencia de ello es la formación de acordes de dos tipos: por terceras y por cuartas:

En B_1 (cc. 20-29) deben sonar los acordes de sib menor con séptima menor (c. 20) —tres trompetas y trombón—, mib con doble tercera y novena mayor (c. 23) —tres trompetas, trompa y trombón—, y la con doble tercera, séptima mayor y novena mayor (c. 25).

En B₂ (cc. 30-36) se dan otros tres casos: mib mayor con novena mayor (c. 30) —todos menos el trombón— y un acorde con cinco cuartas justas desde do (c. 34 y 36) —todos menos la tuba—.

Igualmente, se han de señalar otras dos novedades respecto a la sección A: una es el reparto de lo que podría ser una intervención de un único instrumento entre varios de estos (c. 28); la otra, la polirritmia creada por la utilización de diferentes grupos de valoración especial (c. 36) para cada uno de los cinco instrumentos que participan: tresillo de semicorcheas, y cuatrillo, quintillo y sextillo de fusas.

Por su parte, la sección C (cc. 37-66) es la más extensa de las cuatro que forman el primer movimiento de este *Concierto para sexteto de metales* y se divide en tres frases —C₁ (cc.37-47), C₂ (cc.47-58) y C₃ (cc.58-66)— entre las que se dan continuos cambios de compás —3/4, 5/8, 2/4, 3/8 y 4/8—. Los seis instrumentos deben sonar sin sordina y, como se advierte en el ejemplo 26, se presentan diseños que se utilizan en dos o más instrumentos al mismo tiempo. Concretamente, el autor provocó el segundo *forte* colectivo (c. 45) mediante varios grupos de cuatro fusas en todos los miembros del sexteto que, por su velocidad de ejecución, es el primero de los momentos de gran virtuosismo rítmico.

Allegretto (♩=96-108)

The image shows a musical score for six brass instruments: trompeta I, trompeta II, trompeta III, trompa, trombón, and tuba. The music is in 3/4 time and marked Allegretto with a tempo of ♩=96-108. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *pp*, and performance instructions like *accel.* and *rit.*. A rehearsal mark '46' is present at the top right. The notation shows complex rhythmic patterns with many beamed notes, characteristic of a virtuosic passage.

Ejemplo 26: M. Grande, *Concierto para sexteto de metales* (1976), 1er. mov., cc. 45-46.

En las frases C_1 y C_2 aparecen continuas indicaciones agógicas —*poco accelerando*, *poco ritardando*, *a tempo*, etc.—, si bien en C_3 solamente se apunta *meno mosso*. Al igual que en las frases de la sección A, en C_1 (cc. 37-48) predominan las alturas con valores largos, se prescinde de silencios colectivos y se comienza de forma escalonada —trompa, tuba, trompeta II, trompeta I, trompeta III y trombón—.

C_2 (cc. 47-58) se inicia con un diseño melódico de gran cromatismo de la trompeta I —semicorcheas y fusas en *legato* y *mezzo forte*— sobre un acorde por cuartas del trombón (do#), la trompa (fa#), la trompeta III (sib) y la tuba (mi). En los siguientes compases (cc. 48-56) los motivos melódicos pasan por las voces de la segunda trompeta, la trompa y el trombón, y como se puede distinguir en el ejemplo 27, en el c. 57 (5/8) se alcanza el tercer *forte* colectivo del movimiento, un instante en el que el compositor creó una polirritmia al adjudicar a cada instrumento grupos de diferentes figuras.

Allegretto (♩=96-108)

c. 57 *rit.*

The musical score for Example 27 consists of six staves, each representing a different instrument in a brass sextet. The instruments are: trompeta I (top staff), trompeta II, trompeta III, trompa, trombón, and tuba (bottom staff). The music is written in 5/8 time and marked 'Allegretto' with a tempo of 96-108. The score begins with a 'rit.' (ritardando) marking. The first staff (trompeta I) starts with a dynamic of *f* and features a melodic line with a slur and a '5' indicating a quintuplet. The second staff (trompeta II) also starts with *f* and includes a 'frull.' (trill) marking. The third staff (trompeta III) starts with a rest and then enters with a melodic line marked *f* and a '5' for a quintuplet. The fourth staff (trompa) starts with *f* and includes a 'gliss.' (glissando) marking and a '3' for a triplet. The fifth staff (trombón) starts with *f* and includes a '3' for a triplet. The sixth staff (tuba) starts with *f* and includes a '7' for a septuplet. The score is characterized by complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Ejemplo 27: M. Grande, *Concierto para sexteto de metales* (1976), 1er. mov., c. 57.

Asimismo, se debe resaltar que en esta frase se presentan los primeros y únicos *glissandi* de toda la pieza (cc. 55 y 57), así como la primera y única indicación para articular un *frullato* en este primer movimiento (c. 57).

En C₃ (cc. 58-66) se vuelve a las alturas con valores largos, sin silencios colectivos y con comienzos escalonados —trompeta II, trompeta I, trombón y tuba—. Toda la frase se mueve entre el *mezzo piano* (c. 58) y el *pianissimo* (c. 66).

Finalmente, en la coda (cc. 67-84) Grande empleó recursos que ya había utilizado en las tres secciones anteriores:

Los cc. 67-68 forman una pequeña introducción donde se indica *primo tempo* (corchea=96-108) y se emplean grupos de valoración especial diferentes para cada una de las voces; todos con articulación de *marcato*, en *forte*, y sonido tapado para la trompa, si bien los demás deben sonar sin sordina.

Por su parte, los cc. 69-84 consisten en dos progresiones dinámicas que llegan a sendos *fortissimi* (cc. 75 y 84); se inician de forma paulatina —tuba, trombón, trompeta II y trompeta III, trompa y trompeta I— y concluyen en un acorde por cuartas —do, fa#, sib, mib y sol# (lab)— sobre una blanca (c. 83) que se transforma, en cada una de las voces, en diferentes grupos de valoración especial de semicorcheas y fusas (c. 84).

Segundo movimiento

Tiene una duración aproximada de tres minutos, el *tempo* es fijado mediante el término *Adagio* y la indicación general para el compás es la de compasillo, si bien se utilizan las de 6/4 (c. 18), 3/4 (22-24) y 5/4 (c. 29).

En cuanto a las dinámicas, se utilizan generalmente las que van desde el *pianississimo* al *mezzo piano*, con la excepción de los compases 17-19, donde aparecen el *forte* y el *fortissimo*.

Como se puede observar en la siguiente tabla, este movimiento se divide en tres secciones: introducción (cc. 1-4), sección central (cc. 4-26) y final (cc. 27-32).

Introducción (cc. 1-4)
Sección central (cc. 4-26)
fliscorno solista (cc. 4-16) + <i>tutti</i> (cc. 17-25) + cadencia fliscorno (c. 26)
Final (cc. 27-32)

Tabla 11

Los cinco instrumentos que participan en la introducción (cc. 1-4) lo hacen en *piano*, con sordina y con valores principalmente largos —blancas y redondas—. Las dos primeras trompetas y el trombón hacen sonar en los compases 1-2 un acorde por cuartas —mi, sib (la#) y re— que se transforma (cc. 3-4) cuando se suman las voces de la trompa y la tuba en una segunda inversión de lab mayor con doble quinta y cuarta disminuida —lab, do, mib, re y mi—.

La sección central (cc. 4-26) es protagonizada por un fliscorno del que debe ocuparse el intérprete de la trompeta III. Con este instrumento de viento metal cónico —construido al igual que la trompeta estándar en sib pero de sonido más dulce y menos brillante— se exponen varias melodías (cc. 4-16) de carácter *cantabile* y *espressivo*, que son apoyadas por una armonía nada consonante de acordes por cuartas, generalmente, a partir de un lab en la tuba.

Como ocurre en toda la composición y se observa en el ejemplo 28, Miguel Grande evitó repetir alturas en las líneas melódicas antes de que aparezcan los doce semitonos de una escala cromática, aunque no de una manera estricta. Igualmente, y para una más fácil proyección de la voz principal, es de destacar el uso generalizado del registro agudo en el fliscorno, a partir del do⁴.

Adagio

fliscorno

5 6 7 8

solo *espressivo*

3 3 3

Ejemplo 28: M. Grande, *Concierto para sexteto de metales* (1976), 2.º mov., cc. 4-8, fliscorno.

En los cc. 17-25 el fliscorno renuncia al cometido de solista y pasa a desempeñar un papel con la misma importancia que el resto de instrumentos del sexteto. En estos 9 compases, todos sin sordina, interpretan pequeños diseños rítmicos en los que predominan las síncopas y las notas a contratiempo.

Por su parte, en el compás 26, sin indicación numérica para el compás y donde se señala *ad libitum* y *fast*, el fliscorno vuelve a ejercer de solista, pero esta vez se trata de una cadencia a solo.

La sección final (cc. 27-32) está dividida claramente en dos pequeñas partes en las que el sexteto vuelve a constituirse con las tres trompetas, trompa, trombón y tuba; es decir, desaparece el fliscorno y vuelve la tercera trompeta. Aquí todas las voces recuperan la sordina y adquieren la misma importancia para crear un final de *tempo* rápido y carácter muy rítmico (cc. 27-29) con diversos trinos y articulación de *frullato*, así como con diseños muy parecidos a los ya empleados en el primer movimiento: notas a contratiempo, grupos de dos y tres figuras con articulación de *staccato* y notas repetidas en grupos de valoración especial. Finalmente y sin tener relación con lo que ocurre en todo este segundo movimiento, todo termina (cc. 30-32) en un acorde en *piano pianissimo* de do mayor con sonidos añadidos —segunda mayor, cuarta justa y séptima mayor—.

Tercer movimiento

Tiene una duración aproximada de dos minutos y lleva el título de «Fuga final».

El tempo es fijado por la indicación de negra=120-128 y consta de 62 compases, en su mayoría de 3/4 (cc. 1-49).

Esta fuga instrumental a tres voces es real y de construcción libre; se organiza por medio de dos exposiciones, dos *divertimenti*, un estrecho y una coda. Mientras que en la primera exposición se presentan tres entradas del tema, en la segunda y en el estrecho se muestran cuatro y seis, respectivamente. Por ello, su estructura general se puede representar mediante la siguiente tabla:

E X P O S I C I Ó N	D I V E R T I M E N T O	E X P O S I C I Ó N	D I V E R T I M E N T O	E S T R E C H O	CODA
I	I	II	II		
(cc. 1-9)	(cc. 10-17)	(cc. 18-29)	(cc. 30-38)	(cc. 39-45)	(cc. 46-62)

Tabla 12

Como ocurre en los movimientos primero y segundo, esta fuga finaliza en un acorde de novena donde el do de la voz más grave del sexteto ejerce de altura principal, mientras que el resto del material compositivo no responde a ningún orden o centro tonal. Salvo alguna excepción, Miguel Grande evita la formación de quintas y octavas justas entre las distintas voces. En este mismo sentido, y como se podrá advertir en los siguientes ejemplos, los tres elementos principales se forman a partir de dos sucesiones interválicas de gran cromatismo —una para el sujeto y la respuesta, y otra para el contrasujeto—, si bien la primera nota en cada uno de estos guarda una relación directa con la altura do.

EXPOSICIÓN I (cc. 1-9)

En estos 9 compases, todos de 3/4, solamente participan los tres instrumentos más graves del sexteto y presentan tres entradas del tema de la fuga —tuba, trombón y trompa—, así como dos del contrasujeto —tuba y trombón—.

El sujeto es expuesto en solitario por la tuba en los tres primeros compases y tiene un carácter muy rítmico —notas a contratiempo, articulación *staccatissimo*, acentos, etc.—. Como se ve en el ejemplo 29, no corresponde a ninguna ordenación tonal y se construye con nueve alturas y con doce valores rítmicos por medio de los siguientes intervalos desde un do: 2.^a mayor descendente, 2.^a menor descendente, 4.^a aumentada ascendente, 2.^a menor ascendente, 5.^a justa ascendente, 3.^a mayor ascendente, 2.^a aumentada ascendente, 2.^a menor ascendente, 2.^a menor descendente, 3.^a disminuida descendente y 4.^a disminuida descendente.

tuba
marcato *mf*

Ejemplo 29: M. Grande, *Concierto para sexteto de metales* (1976), 3er. mov., cc. 1-3, tuba.

En los cc. 4-6, la respuesta se muestra en la voz del trombón (ejemplo 30), que se debe considerar real por mantener las distancias interválicas internas.

trombón
marcato *mf*

Ejemplo 30: M. Grande, *Concierto para sexteto de metales* (1976), 3er. mov., cc. 4-6, trombón.

El contrasujeto (ejemplo 31), también muy rítmico, se compone de diez alturas y doce figuras. Aparece por primera vez junto a la respuesta (cc. 4-6) y se manifiesta

mediante la siguiente sucesión interválica, siempre en sentido descendente desde un mib: 2.^a menor, 3.^a menor, 5.^a disminuida, 7.^a disminuida, 6.^a menor, 6.^a disminuida, 5.^a disminuida, 4.^a justa, 4.^a disminuida, 3.^a disminuida y 2.^a menor.

tuba

mp

Ejemplo 31: M. Grande, *Concierto para sexteto de metales* (1976), 3er. mov., cc. 4-6, tuba.

Una vez expuesto el sujeto en solitario (cc. 1-3) y, a continuación, la respuesta acompañada del contrasujeto (cc. 4-6), la tercera y última entrada del tema en esta primera exposición corresponde, como sujeto, a la intervención de la trompa (cc. 7-9). La presenta dos octavas justas más agudas que la tuba, desde el do₄, y simultáneamente debe sonar la segunda aparición del contrasujeto, esta vez en el trombón y desde un lab₂.

DIVERTIMENTO I (cc. 10-17)

El motivo empleado en este primer divertimiento es libre ya que no guarda ninguna relación con el material empleado en los tres elementos principales. Se presenta a una o dos voces, tiene una longitud de un compás de 3/4 y responde a dos fórmulas rítmicas, una para cada una de estas, así como a una sucesión de dos intervalos de segunda —menor descendente y menor ascendente— y un tercero, siempre en sentido ascendente, que cambia entre una segunda mayor (cc. 10 y 14), una tercera menor (cc. 11-12) y una tercera mayor (c. 16).

De las cinco veces que el motivo se expone, las tres primeras son a dos voces mientras que las dos últimas se muestran solamente en uno de los seis metales. Como se ve en los ejemplos 32 y 33, las trompetas II y III lo deben hacer sonar a dos voces en el compás 10, a distancia de una quinta justa, mientras que la tuba lo desarrolla en solitario y sin ligadura de expresión en el compás 14.

• = 120-128
 trompeta II
 mf
 3
 trompeta III
 mf
 3

Ejemplo 32: M. Grande, *Concierto para sexteto de metales* (1976), 3er. mov., c. 10, trompetas II y III.

• = 120-128
 tuba
 mf
 3
 3

Ejemplo 33: M. Grande, *Concierto para sexteto de metales* (1976), 3er. mov., c. 14, tuba.

En los siguientes compases y hasta el comienzo de la segunda exposición en el compás 18, el motivo se presenta otras cuatro veces, y lo hace según el orden que a continuación se señala: la trompeta I y el trombón en el compás 11 —a dos voces y a distancia de quinta justa—, las trompetas II y III en el compás 12, la tuba en el 14 y la trompa en el 16.

EXPOSICIÓN II (cc. 18-29)

Las entradas del tema de la fuga en esta segunda exposición son cuatro —una más que en la primera— y todas ellas se inician desde las alturas que formarían un acorde de sol mayor con séptima mayor —[sol], si, re y fa#—: a partir de si en los compases 18-20 (trompa), desde fa# en los compases 21-23 (trompeta III), desde re en los compases 24-26 (trompeta I) y, otra vez, desde fa# en los compases 27-29 (tuba). Por ello, si se estuviera ante una composición con carácter tonal, y sin olvidar las tres alturas por las que comenzaban el sujeto y la respuesta en el inicio de esta fuga —do,

sol y do—, se podría hablar de una modulación hacia el tono de la dominante en esta segunda exposición.

DIVERTIMENTO II (cc. 30-38)

El segundo divertimento se construye a partir de diferentes variaciones del motivo mostrado en el divertimento I, si bien ahora se incluyen siete entradas a una sola voz: trompeta II (c. 31), trombón (c. 32), trompa (c. 33), trompeta I (c. 34), tuba (c. 35), trombón (c. 36) y trompeta III (c. 37).

Mientras que en el primero de los *divertimenti* la sucesión interválica se ordenaba con una segunda menor descendente, una segunda menor ascendente y un tercer intervalo que, siempre en sentido ascendente, cambiaba entre una segunda mayor, una tercera menor y una quinta justa, en este segundo divertimento la sucesión consiste en dos intervalos que fluctúan entre una segunda menor o mayor —descendente o ascendente—, y un tercer intervalo, siempre aumentado, que oscila entre una tercera descendente, una cuarta ascendente y una quinta ascendente.

ESTRECHO (cc. 39-45)

En este quintuple estrecho no canónico, Miguel Grande invierte el orden de las tres entradas de la primera exposición —tuba, trombón y trompa— y, a continuación, añade las tres voces de trompeta: desde la más grave a la más aguda. En definitiva, se producen seis presentaciones del tema a distancia de un compás; en el siguiente orden: la trompa desde sol# (cc. 39-41), el trombón desde do (cc. 40-42), la tuba desde fa# (cc. 41-43), la trompeta III desde do (cc. 42-44), la trompeta II desde fa# (cc. 43-45) y la trompeta I desde lab (cc. 44-45).

CODA (cc. 46-62)

La coda se divide en tres partes en las que el autor utilizó, para cada una de ellas, una indicación numérica de compás:

En los cc. 46-49, que continúan con el 3/4 con el que se inició esta fuga, las voces de las tres trompetas y la trompa se mueven en blancas y por semitonos. Crean una armonía —sol mayor con séptima y novena menores, si menor con séptima menor y novena mayor, y si mayor con novena mayor— por debajo de la cual el compositor hace que el trombón y la tuba se desplacen con un diseño de corcheas con articulación de *legato-staccato* que no responde a ningún orden tonal.

En los siguientes nueve compases (50-58), en compasillo, el sexteto comienza dividido en dos tríos —trompetas y trompa, trombón, tuba— que terminan interpretando (cc. 56-58) un canon riguroso a cuatro voces. Estas, a distancia de una corchea, como se puede apreciar en el ejemplo 34, son interpretadas por la trompeta I, la trompa, el trombón y la tuba. Los cuatro instrumentos hacen sonar alturas que se mueven desde un sol#, principalmente, mediante intervalos de segunda en grupos de cuatro corcheas, en *legato* y con una dinámica de *mezzo forte*. Por su parte, las voces de la segunda y tercera trompetas acompañan a la primera a distancia de una tercera mayor y quinta justa descendentes, según cada caso.

♩ = 120-128

The musical score for Example 34 consists of six staves, each representing a different instrument. The tempo is marked as ♩ = 120-128. The score is in 3/4 time. Measures 57 and 58 are indicated above the staves. The instruments and their parts are:

- trompeta I:** Treble clef, starts with *mf*. Measure 58 has a *rit.* marking.
- trompeta II:** Treble clef, starts with *p*. Measure 58 has a *rit. rit.* marking.
- trompeta III:** Treble clef, starts with *p*. Measure 58 has a *rit. rit.* marking.
- trompa:** Treble clef, starts with *mf*. Measure 58 has a *rit.* marking.
- trombón:** Bass clef, starts with *mf*. Measure 58 has a *rit.* marking.
- tuba:** Bass clef, starts with *mf*. Measure 58 has a *rit.* marking.

Ejemplo 34: M. Grande, *Concierto para sexteto de metales* (1976), 3er. mov., cc. 56-58.

Los últimos 4 compases (cc. 59-62), en 2/4, con la indicación negra=60, y con textura claramente homofónica, consisten en la exposición de acordes con sonidos añadidos sobre el do que la tuba hace sonar insistentemente: do mayor con cuarta aumentada y séptima mayor o menor, y do con quinta aumentada y séptima y novena mayores.

En definitiva y como se apuntó al principio de este subepígrafe, Miguel Grande incluyó tres movimientos de caracteres y *tempi* contrastantes en su *Concierto para sexteto de metales* (1976) —para tres trompetas, trompa, trombón y tuba—: el primero consta de 84 compases y en él se fijan dos marcas para el metrónomo —corchea=96-108 y corchea=86-96—; el segundo es un *Adagio* de 32 compases; y el tercero es una fuga de 62 compases con la indicación de negra=120-128.

Respecto al título elegido para esta pieza, si bien el uso del término “concierto” implicaría que las seis voces del grupo de metales deberían disfrutar de la misma importancia a través de distintas intervenciones como solistas, se debe señalar que en el *Adagio* (segundo movimiento) se rompe esa proporción al fijarse una relación clara y directa entre un solista —fliscorno— y un grupo que acompaña —trompetas I y II, trompa, trombón y tuba—.

Por otro lado, como es habitual en la mayoría de composiciones para grupo de metales, es la trompeta I la que desempeña la voz más aguda y, por ende, la más sobresaliente en los movimientos donde todos los instrumentos disfrutan de una importancia muy parecida.

A excepción del mencionado cambio al fliscorno, el compositor no especificó qué tipo de trombón, tuba u otra modalidad de trompetas debían usarse para la interpretación de esta obra. Así pues, y especialmente por el registro adjudicado a cada instrumento, se recomienda la utilización de un trombón tenor —si bien en el segundo movimiento cabría el uso de un bajo—, una tuba baja, tres trompetas —en sib ó do—, y una trompa de las consideradas estándar.

La textura varía según el movimiento: el primero, con varias partes polirrítmicas, es polifónico por las intervenciones en igualdad de importancia de las seis voces, y contrapuntístico por la no coincidencia rítmica entre las mismas; el segundo

trata de una melodía acompañada; y en el tercero, una fuga, se vuelve a lo contrapuntístico.

A pesar de la preferencia por la altura do en la armonía de los finales de los tres movimientos, así como en los primeros ocho compases del primero, no se puede hablar de tonalidad ni centro tonal de una forma general en el *Concierto para sexteto de metales* (1976), de Miguel Grande. La práctica totalidad de la pieza se desarrolla sin ninguna jerarquía entre las diferentes alturas y en el marco de una armonía ajena a cualquier tonalidad en la que predominan los acordes por cuartas y de novena con sonidos añadidos.

Finalmente, y sin poder clasificarla de música dodecafónica, todos los motivos y diseños melódicos tienden —sin conseguirlo— a emplear los doce semitonos de una escala cromática antes de volver a repetir alguno.

6. Aforismos (1977), de Jesús Legido (1943)

6.1. Contexto biográfico, génesis y proceso creativo

Jesús M.^a Legido González (Valladolid 1943)¹²⁵, profesor de armonía y contrapunto en la Escuela Superior de Música “Reina Sofía” de Madrid desde 1992 a 2013¹²⁶, estudió piano, música de cámara y magisterio en su ciudad natal. Posteriormente, se trasladó a Barcelona y Madrid para continuar con su formación a la vez que ejercía como profesor de Educación General Básica en colegios de ambas ciudades¹²⁷.

La pieza de Legido objeto de estudio en este epígrafe *Aforismos* —para dos trompetas, dos trompas y dos trombones— fue finalizada en septiembre de 1977; así se puede leer en la partitura a la que hemos tenido acceso, una edición que nos ha sido facilitada por la Editorial Alpuerto y que no se ha comercializado¹²⁸.

¹²⁵ T. Marco, *Historia de la música...*, *op. cit.*, p. 287.

¹²⁶ “Jesús Legido-Biografía”, <http://www.jesuslegido.com> [último acceso: 23.01.2016].

¹²⁷ M.^a Antonia Virgili, “Legido González, Jesús”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 6), Madrid, SGAE, 2000, p. 847.

¹²⁸ Jesús Legido, *Aforismos* [partitura no comercializada], Madrid, Alpuerto, 1977, s. p.

Por otro lado, y si tenemos en cuenta lo también señalado por la profesora M.^a Antonia Virgili en la voz dedicada al compositor vallisoletano en el *Diccionario de música española e hispanoamericana*¹²⁹, hemos de destacar que *Aforismos* (1977) fue compuesta un año después de que su autor concluyera los estudios en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, así como unas semanas antes de que los iniciara en el Real Conservatorio Superior de Música de la capital española. En la ciudad condal recibió las enseñanzas entre 1972 y 1976 de Miquel Farré (piano), Josep Poch (contrapunto y fuga), Carles Guinovart (composición e instrumentación) y Xavier Montsalvatge (análisis de la música del siglo XX), mientras que en Madrid asistió a las clases de dirección de orquesta de Enrique García Asensio y composición de Román Alís, Carmelo Bernaola y Antón García Abril¹³⁰.

En referencia a las razones que llevaron a Legido a componer el título que nos ocupa, debemos apuntar que no han sido documentadas. No hemos encontrado ninguna información al respecto ni obtenido respuesta, si bien escribimos varias veces a la dirección de correo electrónico (jlegidog@yahoo.es) que se indica en el sitio web (www.jesuslegido.com) anunciado como página oficial del músico castellanoleonés.

Sin embargo, sí constatamos que *Aforismos* se estrenó trece años más tarde al de su composición, el 27 de mayo de 1990, en el mismo concierto en el que RNE grabó la pieza de Miguel Grande estudiada en el anterior epígrafe; fue en una actuación del Grupo Español de Metales en el Centro Cultural de la Villa (Madrid)¹³¹.

Asimismo, y según lo expuesto en la citada página web, hemos de destacar que esta pieza es la séptima en el orden cronológico del total de ciento veintidós que forman el catálogo de Legido, y es su único título dedicado, hasta el momento, a un conjunto formado por instrumentos de viento metal¹³².

¹²⁹ M.^a A. Virgili, “Legido González...”, *op. cit.*, p. 847.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ L. Hontañón, “Se clausura el ciclo de la Asociación...”, *op. cit.*, p. 103.

¹³² “Obras por orden cronológico”,

http://www.jesuslegido.com/index.php?option=com_content&view=article&id=8&Itemid=9
[último acceso: 23.01.2016].

6.2. Descripción analítica

Aforismos (1977) —para dos trompetas, dos trompas y dos trombones— se divide en ocho movimientos donde cada uno está dedicado a una formación diferente de metales: el primero (*Tranquilo*) está escrito para una trompeta, trompa y trombón; el segundo (*Andante a giusto*) para una trompeta, dos trompas y dos trombones; el tercero (*Calmo e tenuto*) para dos trompas y dos trombones; el cuarto (*Sostenuto*) para una trompeta, una trompa y dos trombones; el quinto (*Allegretto*) para dos trompas y dos trombones; el sexto (*Moderato assai*) para dos trompetas y dos trombones; el séptimo (*Andante*) para dos trompetas, una trompa y dos trombones; y el octavo, y último (*Scherzante*), para un sexteto de dos trompetas, dos trompas y dos trombones.

En la misma partitura, el propio compositor describió *Aforismos* con el siguiente comentario:

es una pequeña suite en la que se agrupan ocho breves piezas [o movimientos] basadas en la siguiente estructura interválica: 2.^a menor, 4.^a justa, tritono, 6.^a menor y 7.^a menor. [...] esta serie es constante, [...] aunque sin guardar el citado orden y siempre considerando[la] [...] en sentido ascendente, [...] la estructura se amplía notablemente [...] al invertirla [2.^a menor-7.^a mayor; 6.^a mayor-3.^a menor [...]]. Tampoco necesariamente han de aparecer las cinco interválicas [*sic*] citadas sucesivamente¹³³.

Es decir, para su composición se empleó un serialismo hexatonal libre que se fundamenta en un hexacordo dividido en tres bicordos semitonales. No obstante, debemos señalar la excepción que se produce en el sexto movimiento, dado que el compositor aplicó un dodecafonismo ortodoxo al hacer uso de las cuatro formas de la serie hexacordal: original, retrogradación, inversión y retrogradación de la inversión.

Aforismos tiene una duración aproximada de nueve minutos y la extensión de cada una de las pequeñas piezas que lo forman oscila entre los 13 compases del primero y los 30 del sexto. Asimismo, Legido dedicó a cada una de aquéllas una plantilla diferente de instrumentos de viento metal, un recurso que no se había utilizado en

¹³³ J. Legido, *Aforismos* [partitura]..., s. p.

España en otras composiciones para grupo de metales. El propio autor lo explicó de la siguiente manera:

Instrumentalmente se ha tratado de obtener un cierto equilibrio de conjunto, tanto respecto a la forma elegida (suite) como en lo referente al grupo de metales que toman [*sic*] parte en la composición: se inicia la obra con cada instrumento a solo, para ir progresivamente incrementándose el material con las distintas variantes que aportan los metales a dos, a la vez que la variedad y riqueza tímbrica que proporcionan en sus diversas combinaciones, hasta llegar al último número que intervienen todos en un riguroso canon interválico que pone fin a la composición¹³⁴.

Primer movimiento: *Tranquillo*

En compás de 3/4 y con la indicación para el metrónomo de negra=70 “aproximadamente”, este movimiento de 13 compases consiste en una sola frase musical para un trío de trompeta, trompa y trombón. Si bien el autor señaló que cada uno de los instrumentos construye su música a partir de la serie interválica anteriormente mencionada —2.^a menor, 4.^a justa, tritono, 6.^a menor y 7.^a menor—, como podemos observar en el ejemplo 35, no lo lleva a cabo de una manera estricta, dado que ninguna de las tres voces cumple con el orden hexacordal fijado.

Tranquillo (♩=70 aprox.)

1 2 3 4

trompeta *p* *mf* *mf* *ff*

trompa *mp* *f strepitoso* *mf* *ff*

trombón *mp* *mf* *ff*

Ejemplo 35: J. Legido, *Aforismos* (1977), 1er. mov., cc. 1-4.

¹³⁴ *Ibid.*

Sin silencio colectivo, el trío de metales sólo coincide rítmicamente en los dos últimos compases y en la primera parte del compás 4. En este último, como se aprecia en el ejemplo anterior, se forma lo que consideramos —por su disposición en más de cuatro octavas— un aglomerado de tres sonidos por 2.^a menores: do para el trombón, si para la trompa y reb para la trompeta. En los compases finales ocurre igual, pero un semitono más grave: si bemol para el trombón, si para la trompa y do para la trompeta.

En cuanto a las figuras empleadas, hace uso de grupos de valoración especial como cuatrillos de negras, tresillos y quintillos de corcheas, así como quintillos y sextillos de semicorcheas y fusas.

Asimismo, no debe utilizarse la sordina en ningún instrumento y el rango de las dinámicas es muy amplio: desde un *pianissimo espressivo* en el compás 7 hasta el *fortissimo* de los compases 4 y 11, pasando por un *forte strepitoso* en el compás 2; sin olvidarnos del comienzo y final en *piano*.

Segundo movimiento: *Andante a giusto*

Es un quinteto para una trompeta, dos trompas y dos trombones. La indicación para el metrónomo es de negra=70-78 y tiene una extensión de 19 compases de 3/4. Consiste en una frase musical de catorce compases que empieza y termina en *piano*, con el añadido de una pequeña coda (cc. 15-19).

Si bien Legido empleó grupos de valoración especial —un dosillo de blancas, un cuatrillo de negras, numerosos tresillos de corcheas y varios quintillos de semicorcheas— con los que consigue una textura de canon durante los 17 primeros compases, en los dos últimos (cc. 18-19) hace coincidir rítmicamente y en *pianissimo* a los tres instrumentos que terminan esta pieza. Como observamos en el siguiente ejemplo, forman un acorde por cuartas —aumentada y justa— de tres sonidos con fundamental en si bemol.

Andante a giusto (♩=78-80)

trompeta
trompa
trombón

15 16 17 18 19

(sord.) *pp* *mf* *pesante* *pp* *ppp*

mp

Ejemplo 36: J. Legido, *Aforismos* (1977), 2.º mov., cc. 14-19.

Respecto a la estructura de este movimiento, el compositor especificó lo siguiente:

Formalmente, el número dos [...] constituye un típico ejemplo de canon más o menos riguroso siguiendo la citada estructura interválica (verticalmente en las trompas y trombones y horizontalmente en la trompeta [...])¹³⁵.

El rango de las dinámicas que se emplean está entre el *pianississimo* y el *mezzo forte*, con las excepciones de los dos trombones: un *fortissimo* en el compás 10 del trombón I y un *forte* en el 12 del trombón II.

La sordina la utilizan las dos trompas y la trompeta en los 4 primeros compases de la pieza, así como la trompeta y la trompa I en los cuatro últimos.

Tercer movimiento: *Calmo e tenuto*

Sin indicación para el metrónomo, es una composición para un cuarteto formado por las dos trompas y los dos trombones con una extensión de 22 compases de 4/4.

¹³⁵ *Ibid.*

Esta vez, la estructura interválica en la que se basa toda la obra —2.^a menor, 4.^a justa, tritono, 6.^a menor y 7.^a menor¹³⁶— es empleada libre y verticalmente.

La textura es puramente tímbrica, además de polifónica: polifónica porque los cuatro instrumentos nunca coinciden rítmicamente; tímbrica, por el papel que juegan las diferentes dinámicas y articulaciones —dividen este movimiento en tres secciones—, y por la utilización generalizada de alturas con una duración mayor a un compás —indicadas mediante negras sin plica y líneas rectas que se prolongan durante la extensión elegida—. Además, carece de silencio colectivo y la sordina es utilizada por todos los instrumentos en todo momento.

Respecto a la división en tres secciones de esta pieza, se puede resumir en la siguiente tabla:

Sección inicial (cc. 1-6)	Sección central (cc. 7-11)	Sección final (cc. 12-22)
<i>p</i> + <i>crescendo</i> (c. 1) <i>crescendo</i> (cc. 1-6)	<i>sfz</i> + > + <i>cresc.</i> — <i>ff</i> (c. 7-8) <i>mf</i> — <i>dim.</i> (cc. 9-11)	<i>mf</i> + <i>diminuendo</i> (cc. 12-20) <i>ppp-pppp</i> (cc. 21-22)

Tabla 13

Según el siguiente ejemplo, la sección inicial (cc. 1-6) consiste en un comienzo escalonado con tres *crescendi*, desde un *piano*, *mezzo piano* y *mf*, en cada caso. En estos compases se forman dos poliacordes con tonalidades a distancia de 2.^a menor —do mayor (sol-do-mi) para trombones y reb mayor (lab-reb-fa) para trompas (cc. 1-3); la mayor para trombones (la-do#) y si bemol mayor (sib-re) para trompas (cc. 5-6)— y un acorde por segundas de cuatro sonidos en el c. 4 —mi para el trombón I, fa para la trompa II, fa# para la trompa I y sol para el trombón II—.

¹³⁶ *Ibid.*

Ejemplo 37: J. Legido, *Aforismos* (1977), 3er. mov., cc. 1-6.

La sección central estaría formada por los 5 compases (cc. 7-11) de mayor dinámica: *sforzando* con acento, *ff* y *crescendo* (cc. 7-8), y *mf* con *diminuendo* (cc. 9-11).

Como en el final de la primera sección, las dos trompas y los dos trombones terminan en el compás 11 con un poliacorde de la mayor para las voces centrales —trombón I y trompa II— y si bemol mayor para las extremas —trombón II y trompa I—.

La sección final (cc. 12-22), según observamos en el ejemplo 38, es un *diminuendo* de 14 compases desde un *mezzo forte* hasta *pppp*. Se construye a partir de dos progresiones de las dos parejas de instrumentos —trompas por un lado y trombones por otro— que, iniciándose en la altura sol y tomando el intervalo de 2.^a menor —y sus inversiones en diferentes 8.^a— como diseño principal, consisten en la ampliación de la distancia interválica entre las distintas alturas, llegándose a cruzar las tesituras de las voces centrales del cuarteto —trompa II y trombón I—:

Para las trompas se repite tres veces la siguiente progresión: sol-lab, do-reb y mi-fa.

En los trombones se repite dos veces: sol-fa#, re-do# y sib-la.

Finalmente, se forma un acorde de cuatro sonidos que, si bien se podría considerar un acorde por cuartas —fa, sib, mi y la—, nos decantamos por el poliacorde la y si bemol mayor, debido a la fuerza de las quintas justas entre el trombón II y la trompa II, y entre el trombón I y la trompa I, así como por ser el mismo tipo de acorde

empleado con anterioridad para terminar las secciones inicial y central de este tercer movimiento.

Calmo e tenuto

13 14 15 16

trompa I (sord.) *mp* *p*

trompa II *mp* (sord.) *p* *pp*

trombón I (sord.) *mp* *p*

trombón II (sord.) *mp* *p*

17 18 19 20 21 22

trompa I *pp* *pppp*

trompa II *pppp*

trombón I *pp* *pppp*

trombón II *pp* *pppp*

Ejemplo 38: J. Legido, *Aforismos* (1977), 3er. mov., cc. 12-22.

También en el ejemplo 38 podemos advertir como la progresión de indicaciones dinámicas (*mp*, *p*, *pp* y *pppp*) es iniciada siempre por la trompa II, seguida de la primera, trombón I y trombón II.

Por último, debemos señalar que el acorde final presenta las tres alturas últimas de la segunda pieza *Andante a giusto*: sib, la y mi, con el añadido de un fa.

Cuarto movimiento: *Sostenuto*

Con una extensión de 14 compases de 3/4 y una indicación metronómica de negra=69 “aproximadamente”, esta pieza consiste en un cuarteto para una trompeta, una

trompa y dos trombones, donde Legido empleó libre y horizontalmente¹³⁷ la estructura interválica en la que se basa toda la obra —2.^a menor, 4.^a justa, tritono, 6.^a menor y 7.^a menor—. Por ello, la estructura general del movimiento la hemos dividido según se puede ver en la siguiente tabla:

Primera sección (cc. 1-8)	Segunda sección (cc. 9-14)
siempre en <i>p</i> , <i>mp</i> ó <i>mf</i> numerosos <i>crescendi</i> y <i>diminuendi</i>	<i>sfz</i> (c. 9) <i>diminuendo</i> hasta <i>ppp</i> (cc. 10-14)

Tabla 14

Los primeros 8 compases, donde el cuarteto nunca coincide rítmicamente, son de un gran dinamismo que es conseguido mediante los numerosos reguladores que aumentan y disminuyen el volumen sonoro del grupo —siempre entre el *piano*, *mezzo piano* y *mezzo forte*—, los valores empleados —generalmente, tresillos de corcheas y quintillos de semicorcheas— y los *glissandi* en la voz más grave de trombón. Por su parte, la trompeta es el único instrumento que hace uso de la sordina, solamente en la primera intervención de los compases 2-3.

A partir del compás 9 todo cambia, así se puede reconocer en el siguiente ejemplo. En los 6 compases últimos (cc. 9-14), donde la textura es homofónica en tres de ellos (cc. 9 y 13-14), las indicaciones dinámicas se limitan a proponer un *diminuendo* que abarca 5 compases y que va desde un *sforzando* (c. 9) —precedido de un *mezzo forte* con *crescendo* (c. 8)— hasta un *ppp* final (c. 14).

El movimiento termina con cuatro alturas (sib, si, mib y reb) que forman aglomerado armónico de gran disonancia formado por segundas mayores desde un pedal de sib.

¹³⁷ *Ibid.*

Sostenuto (♩=69 aprox.)

10 11 12 13 14

trompeta

trompa

trombón I

trombón II

sfz *mf* *mp* *p* *pp* *ppp*

Ejemplo 39: J. Legido, *Aforismos* (1977), 4.º mov., cc. 9-14.

Quinto movimiento: *Allegretto*

En este movimiento donde para su interpretación se requiere de una plantilla de dos trompas, una trompeta y un trombón, juegan un papel muy importante las dinámicas. Tiene una extensión de 19 compases de 3/8 y una indicación para el metrónomo de corchea=*ca.* 86.

El carácter es muy rítmico y es conseguido mediante intervenciones dispuestas de forma escalonada en las que se emplea la estructura interválica verticalmente; también ayudan, la articulación en *staccato* y el empleo de notas repetidas.

Se divide en dos secciones (cc. 1-6 y 9-16) que comienzan y finalizan de manera muy similar: intervenciones paulatinas en *forte-piano* en los comienzos y homofónicamente, con un *crescendo* desde *forte* y una última semicorchea en *staccato*, en los finales. Asimismo, cuenta con un pequeño nexos (cc. 7-8) que une lo que hemos llamado secciones primera y segunda, y un final de tres compases (cc. 17-19).

Por todo ello, la estructura de este *Allegretto* la podemos representar mediante la siguiente tabla:

Primera sección (cc. 1-6)	Nexo (cc. 7-8)	Segunda sección (cc. 9-16)	Final (cc. 17-19)
<i>fp</i> — <i>cresc.</i> — <i>f+cresc.</i>	<i>pianissimo</i>	<i>fp</i> — <i>cresc.</i> — <i>f+cresc.</i>	<i>cresc.</i> hasta <i>sfz</i>

Tabla 15

Como vemos en el ejemplo 40, las diferentes intervenciones en la primera sección siempre se inician (cc. 1-2) en *forte-piano*. Después le sigue un *sforzando* (c. 3) y un *mp* en el compás 4 que crece hasta un *forte* final. Termina en el compás 6 en el que coinciden rítmicamente los cuatro instrumentos con las mismas alturas que el compositor empleó para terminar la tercera de las piezas, *Calmo e tenuto*: fa, sib, mi y la. Sin embargo, por la disposición correlativa de estas últimas sin ninguna inversión, nos decantamos por el acorde por cuartas —justa, aumentada y justa— con fundamental en fa, y no por un poliacorde la-sib mayor como anteriormente.

Allegretto (♩=86 ca.)

The musical score for Example 40 consists of four staves: Trompeta (Trumpet), Trompa I (Trumpet I), Trompa II (Trumpet II), and Trombón (Tuba). The tempo is Allegretto (♩=86 ca.) and the key signature is G major. The score is in 3/8 time. The first staff (Trompeta) starts with a dynamic of *mf-p* and includes a *fp* marking at measure 2, a *(bouché)* marking at measure 3, and a *f* marking at measure 6. The second staff (Trompa I) starts with a dynamic of *fp* and includes a *sfz* marking at measure 3, a *mp* marking at measure 4, and a *f* marking at measure 6. The third staff (Trompa II) starts with a dynamic of *fp* and includes a *sfz* marking at measure 3, a *mp* marking at measure 4, and a *f* marking at measure 6. The fourth staff (Trombón) starts with a dynamic of *fp* and includes a *sfz* marking at measure 3, a *mf* marking at measure 5, and a *f* marking at measure 6. The score includes various articulations such as slurs, accents, and triplets.

Ejemplo 40: J. Legido, *Aforismos* (1977), 5.º mov., cc. 1-6.

El nexo entre las dos secciones consiste en un *pianissimo* de dos compases (cc. 7-8) con notas repetidas que forman el tritono la-mib.

La segunda sección, al igual que la primera, está formada por pequeños diseños rítmicos que el compositor distribuyó a lo largo de 7 compases hasta llegar al compás 16.

Generalmente, comienzan con semicorcheas a contratiempo o con silencios en los inicios de cada grupo de figuras: cuatro fusas, tresillos de semicorcheas y quintillos de fusas.

Esta sección termina de manera muy parecida a la inicial, aunque se diferencia en las alturas —mib, sib y re en el compás 16, en vez de fa, sib, mi y la como en el compás 6— y en el número de instrumentos —tres en el compás 16, en vez de los cuatro del compás 6—.

Asimismo, hay que señalar los *glissandi* de trompas en el compás 10, recurso que empleó por primera vez en un instrumento que no era el trombón.

El final de esta quinta pieza o movimiento es un añadido de 3 compases (cc. 17-19). Consiste en un comienzo escalonado con acento, donde los cuatro instrumentos (c. 17) prolongan la altura inicial hasta la primera semicorchea del compás 19, si bien hay una excepción, la voz más grave. Es decir, el trombón desciende de fa# a sib en la citada semicorchea. Asimismo, y como podemos observar en el siguiente ejemplo, la sonoridad que destaca es el tritono entre el sol de la trompeta y el do# de la trompa II; primero sobre la tercera menor que forman el fa# del trombón y el lab de la trompa I, después, sobre la séptima menor del sib-lab de los mismos.

Allegretto (♩=86 ca.)

The musical score shows four staves: Trompeta, Trompa I, Trompa II, and Trombón. The time signature is 3/8. Measure 18 shows a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 19 shows a tritone relationship between the Trompeta (sol) and Trompa II (do#). The Trombón descends from fa# to sib in the first eighth note of measure 19. The dynamic marking *sffz* is present in measure 19.

Ejemplo 41: J. Legido, *Aforismos* (1977), 5.º mov., cc. 17-19.

Sexta pieza: *Moderato assai*

Con la indicación “repetir *ad libitum* 2 ó 3 compases”, el compositor dejó en manos de los intérpretes el que esta pequeña pieza tenga una extensión de entre 27 ó 30 compases, si bien nosotros hemos elegido para su descripción la opción más extensa.

En este movimiento —escrito en 2/4, sin indicación para el metrónomo y dedicado a las dos trompetas y dos trombones— Legido empleó la línea recta a modo de ligadura de duración como en las piezas III (*Calmo e tenuto*) y V (*Allegretto*). Asimismo, el autor recurrió a la sordina para todos los instrumentos durante los primeros 19 compases.

En este movimiento de *Aforismos*, a diferencia de los otros siete, el material compositivo se basa en la aplicación estricta de los cuatro tipos de la serie hexacordal —original, retrograda, invertida y retrogradación de la inversión— que el compositor creó tras emplear la estructura interválica utilizada en toda la obra: 2.^a menor, 4.^a justa, tritono, 6.^a menor y 7.^a menor.

Como se muestra en la siguiente tabla, las trompetas utilizarán la serie original y la retrogradación de esta, mientras que los trombones recurrirán la inversión de la original y la retrogradación de la inversión.

Trompetas	Original: re, mib, sol, lab, si, do
	Retrogradación: do, si, lab, sol, mib, re
Trombones	Inversión: re, do#, la, sol#, fa, mi
	Retrogradación de la inversión: mi, fa, sol#, la, do#, re

Tabla 16

En cuanto a la estructura de este movimiento, se divide en tres partes: introducción (cc. 1-3), sección central (cc. 4-19) y coda (cc. 20-30).

Legido empleó el mismo material compositivo en la introducción y en la coda; en ambas partes, las series son completadas horizontalmente por cada pareja de instrumentos. Es decir, entre las dos trompetas cubren las seis alturas de la serie original y entre los dos trombones las de la inversión, por lo que las dos parejas repiten la altura

coincidente por enarmonía (lab-sol#). Como ejemplos, incluimos por separado para trompetas y trombones los compases 1-2.

Moderato assai

trompeta I

trompeta II

(sord.)

2

fp

(sord.)

fp

Serie original: re, mi, sol, lab, si y do.

Ejemplo 42: J. Legido, *Aforismos* (1977), 6.º mov., cc. 1-2, trompetas.

Moderato assai

trombón I

trombón II

(sord.)

2

fp

(sord.)

fp

(sord.)

Serie invertida: re, do#, la, sol#, fa y mi.

Ejemplo 43: J. Legido, *Aforismos* (1977), 6.º mov., cc. 1-2, trombones.

Si bien las primeras voces intervienen en un compás y las segundas en otro —como se puede apreciar en los ejemplos 42 y 43—, en los compases 22-30 los cuatro instrumentos lo hacen en todos y cada una de las partes, con el mismo diseño rítmico. Es decir, mientras en los compases 1-2 y 20-21 las trompetas actúan en la primera y los trombones en la segunda parte de cada compás (2/4), en los compases 22-30 las

trompetas lo hacen en la primera fracción de cada parte y los trombones en las segundas.

Por otra parte, respecto a la coda, debemos señalar las indicaciones “*accelerando e stringendo*” y “repetir *ad libitum* 2 ó 3 compases”. Mientras la primera abarca desde el compás 23 hasta el final, la segunda ocupa los compases 26-28.

La sección central (cc. 4-19) la hemos dividido en tres subsecciones:

Entre los compases 4-9 cada serie interválica es completada por cada uno de los cuatro instrumentos y todos repiten tres veces consecutivamente —en *piano* y con articulación de *legato-staccato*— un diseño de seis corcheas que aparece ascendentemente en las segundas voces de cada instrumento, y ascendentemente en las primeras de estos: el trombón y la trompeta II hacen ascendentemente las series invertida y original, respectivamente, mientras que el trombón y la trompeta I hacen sus respectivas series retrogradadas.

Como vemos en el ejemplo 44 (cc. 10-13), el compositor solamente incluyó la primera y última altura de las series empleadas por cada instrumento: trompeta I, re-do, primera y última altura de la serie original; trompeta II, do-re, primera y última altura de la serie retrogradada; trombón I, mi-re, primera y última altura de la serie invertida; trombón II, re-mi, primera y última altura de la serie invertida retrogradada.

The image shows a musical score for four instruments: Trompeta I, Trompeta II, Trombón I, and Trombón II. The score is in 2/4 time and marked 'Moderato assai'. It covers measures 11, 12, and 13. The notation includes various dynamics such as *ppp*, *sfz*, and *p*, as well as articulation marks like accents and slurs. Measure 13 includes performance instructions for *stretto* and *molto*. The notes are primarily eighth notes and quarter notes, with some rests.

Ejemplo 44: J. Legido, *Aforismos* (1977), 6.º mov., cc. 10-13.

En los compases 14-19 se da el primero de los momentos en que Legido marcó “repetir *ad libitum* 2 ó 3 compases”, concretamente en el compás 16. Aquí se emplea la misma fórmula rítmica de los compases 9-13 en los trombones, pero esta vez, sin acento

en la primera de las figuras y *glissando* entre las nuevas alturas. Por su parte, las trompetas se limitan a mantener una altura: do en el caso de la I y re para la II.

Desde el final del compás 15 Legido pidió *poco a poco crescendo e accelerando* para terminar con un regulador que abre y un calderón en el final del compás 19, donde se forma un acorde por cuartas —justa, aumentada y disminuida— con fundamental en la (trombón II): re (trompeta II), sol# (trombón I) y do (trompeta I).

Séptima pieza: *Andante*

Comienzo anacrúsico de la trompeta II para este movimiento de 16 compases de 2/4 e indicación metronómica de negra=ca. 86.

Fue escrito para las dos trompetas, una trompa y dos trombones, y en él se sigue la estructura interválica de referencia; esta vez, verticalmente. De textura claramente contrapuntística —los cinco instrumentos solo coinciden rítmicamente en tres momentos, además de dos silencios colectivos—, posee un marcado carácter rítmico conseguido mediante los muchos grupos de figuras en los que se repiten una o dos alturas.

En cuanto a la estructura, se divide en tres secciones: inicial (cc. 1-5), central (cc. 6-11) y final (cc. 12-16).

Los primeros 5 compases consisten en diferentes intervenciones escalonadas de los cinco instrumentos en los que se llega tres veces a *forte* desde *mf*, *p* y *mp*, en cada caso. Por su parte, en el final de esta sección (c. 5) se forma un acorde por cuartas —justa, aumentada, justa, aumentada— con fundamental en sib (trompeta II): mib (trombón I), la (trompeta I), re (trombón II) y sol# (trompa).

En la sección central, igualmente de forma escalonada en los compases 6-8, se comienza en *mf* con *diminuendo* hasta llegar a un *piano*. En el compás 9 se inicia un *crescendo* desde *pp* hasta un *fortissimo* con un calderón al final del compás 11, en los que, por primera y única vez, el compositor concentró a los instrumentos en dos grupos para crear un ritmo de semicorcheas —dos corcheas en cada parte (trompeta y trombón primeros) y síncopas de corchea (trompeta y trombón segundos)—.

En cuanto a la armonía, teniendo en cuenta la disposición y tesitura de las cinco alturas, nos decantamos por el poliacorde de do mayor (trompetas y trompa) y fa menor (dos trombones).

Para los compases finales (cc. 12-16) el autor indicó *acelerando* y *ritardando*, así como *crescendo* y *diminuendo* hasta *pp* para concluir en un acorde por cuartas —aumentada, disminuida, aumentada y justa— con fundamental en sol —(trompeta I), do# (trombón I), fa (trombón II), si (trompeta II), mi (trompa)—.

Octava pieza: *Scherzante*

Esta es la única de las siete piezas de *Aforismos* (1977) que fue compuesta para la totalidad del sexteto formado por dos trompetas, dos trompas y dos trombones, que constituyen la plantilla completa del conjunto que se necesita para su interpretación. Igualmente, es la única en la que se utiliza el recurso *bouché* (sonido tapado) en las trompas, concretamente, en la segunda voz.

En referencia a la forma, el propio compositor especificó lo siguiente:

Formalmente, el número [...] ocho constituye un típico ejemplo de canon más o menos riguroso siguiendo la citada estructura interválica ([...] horizontal e independientemente en cada voz [...])¹³⁸.

Con comienzo anacrúsico —dos corcheas en *piano* y *staccato* en la trompeta I— y una indicación para el metrónomo de negra con puntillo=*circa* 60, este movimiento tiene una textura contrapuntística muy evidente: los seis instrumentos sólo coinciden rítmicamente dos veces. Consta de 14 compases de 6/8 que podemos dividir en dos al tomar como eje central la primera parte del compás 10, el único *forte* colectivo.

Los primeros 9 compases poseen un gran dinamismo que el compositor logra mediante constantes reguladores que se abren y cierran. Asimismo, y como podemos

¹³⁸ *Ibid.*

advertir en el siguiente ejemplo, Legido hizo pasar por varios instrumentos los diseños melódicos con mayor número de alturas.

Scherzante (♩=60 ca.)

The musical score consists of six staves, each representing a different instrument: Trompeta I, Trompeta II, Trompa I, Trompa II, Trombón I, and Trombón II. The music is in 6/8 time and is marked 'Scherzante' with a tempo of approximately 60 beats per minute. The score is divided into three measures, numbered 5, 6, and 7. Measure 5 shows Trompeta I with a melodic line starting on a high note, followed by Trompeta II. Trompa I and II play a rhythmic pattern of eighth notes. Trombón I and II play a melodic line with dynamics ranging from *mf* to *f* and *p*. Measure 6 continues the melodic development for Trompeta I and II, with Trompa I and II playing a similar rhythmic pattern. Trombón I and II play a melodic line with dynamics ranging from *f* to *p*. Measure 7 shows Trompeta I with a melodic line starting on a high note, followed by Trompeta II. Trompa I and II play a rhythmic pattern of eighth notes. Trombón I and II play a melodic line with dynamics ranging from *mf* to *p*. The score includes various dynamics such as *mp*, *mf*, *f*, and *p*, and articulations like slurs and accents.

Ejemplo 45: J. Legido, *Aforismos* (1977), 8.º mov., cc. 5-7.

Desde el compás 10 —único *forte* colectivo del movimiento— al final (c. 14) destacan los quintillos y septillos de semicorcheas sobre los valores largos. Con ellos, se lleva al sexteto a un *diminuendo* final en el que se forma un acorde por cuartas —aumentada, justa y justa— con sonidos añadidos —lab (trompa I) y reb (trompa II)— y fundamental en sib —(trombón II), mi (trompeta I), la (trombón I), re (trompeta II)—.

En definitiva, *Aforismos* (1977) —para dos trompetas, dos trompas y dos trombones— se compone de ocho pequeñas piezas de entre 13 y 36 compases en las que el autor empleó una instrumentación diferente para cada una. Si bien el compositor no especifica qué tipo de trompetas y trombones deben usarse, el registro adjudicado a cada uno de ellos hace que sea indiferente la modalidad de trompetas a utilizar (sib ó do) mientras que para los trombones es obvio que se mejoraría el balance del conjunto

con un bajo en los movimientos con un trombón sólo (I y V), así como con un tenor y un bajo en los que incluyen dos voces para este instrumento (II, III, IV, VI, VII y VIII).

El contraste entre los *tempi* de movimientos consecutivos que se supone en una suite, como así define el compositor a esta obra, se consigue por la alternancia de compases binarios y ternarios, así como por las diferentes indicaciones para el *tempo*. No obstante, se da una excepción entre las dos primeras piezas que, con idéntico compás (3/4), se marcan con términos y registros para el metrónomo muy parecidos: *Tranquilo* y *negra=70* en el primero y *Andante* y *negra=78-80* en el segundo.

La textura es claramente contrapuntística; la no coincidencia rítmica de las seis voces es una de las características que se dan a lo largo de toda la composición.

En Aforismos se evitan constantemente la formación de sonoridades consonantes en la jerarquía tonal como las quintas y octavas, y es de destacar el uso generalizado de acordes por cuartas, por lo que su armonía es totalmente ambigua, claramente atonal.

Legido empleó la técnica dodecafónica pero de una forma nada ortodoxa. El material compositivo se base en los hexacordos que se forman en cada uno de los movimientos tras la aplicación, eso sí con bastante libertad, de la serie de cinco intervalos que el compositor propuso: 2.^a menor, 4.^a justa, tritono, 6.^a menor y 7.^a menor. Es sólo el sexto movimiento el que se ciñe estrictamente al orden hexacordal establecido, y donde aparecen la retrogradación de la serie original, su inversión y la retrogradación de la inversión.

7. *Fanfarria a Picasso* (1979), de Cristóbal Halffter (1930)

7.1. Contexto biográfico, génesis y proceso creativo

Cristóbal Halffter Jiménez-Encina (Madrid, 1930)¹³⁹ compuso la pieza objeto de estudio *Fanfarria a Picasso* —para siete trompetas, siete trompas y cuatro trombones— en 1979. Si tenemos en cuenta que en el capítulo I de la presente tesis doctoral ya

¹³⁹ Gonzalo Alonso, “Halffter: (3) Cristobal Halffter”, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/122...icle_section=bibliographies&search=article&pos=1&_start=1#firsthit [último acceso: 20.05.2013].

estudiamos otras dos obras de este autor —*Misa de la juventud* (1965) e *In memoriam Anaïck* (1966)— y destacamos los aspectos biográficos más importantes hasta el final de los años sesenta, en el presente epígrafe nos centraremos en las diferentes actividades que el compositor de la llamada generación del 51 desarrolló desde el principio de la década de los setenta hasta el año en que finalizó su *Fanfarría a Picasso*. Y fue en esta época, como señala Gan Quesada, cuando Halffter reflejó una cierta consciencia social y política en creaciones con títulos tan sugerentes como *Planto por las víctimas de la violencia* (1971), *Réquiem por la libertad imaginada* (1971) y *Elegías a la muerte de tres poetas españoles* (1975)¹⁴⁰. El propio autor lo manifestaba así en una entrevista publicada en 2002:

Yo necesito sentir que lo que hago tenga una ética de comportamiento propio, una ética social: tú no puedes ser un privilegiado que te dedicas a la música y punto, aislado de quien baja a la mina para ganarse la vida. Lo menos que puedes hacer hacia esa sociedad que te permite trabajar en algo que disfrutas, es ejercitar tu profesión lo mejor que puedas, y entregar no lo que esa sociedad te pide, porque a lo mejor es malo, sino lo que tú crees que debes hacer, conforme a ti mismo, aunque esto te origine muchos problemas¹⁴¹.

Al mismo tiempo, Halffter mostró un gran interés por diversas manifestaciones culturales como la pintura, la escultura y la literatura¹⁴², que manifestó al tomar como referentes en algunas de sus piezas de ese tiempo a artistas plásticos como Goya en *Pinturas negras* (1972), y Chillida, Sempere, Muñoz y Rivera en *Tiempo para espacios* (1974)¹⁴³.

En cuanto a su labor docente durante los años setenta, destacamos que Halffter siempre se mostró activo por medio de artículos, conferencias e impartición de cursos de composición¹⁴⁴ entre los que destacamos los desarrollados en el Festival

¹⁴⁰ Germán Gan, *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos* (vol. 1) [tesis], Granada, Universidad de Granada, 2005, pp. 55-57.

¹⁴¹ Citado en Justo Romero, *Cristóbal Halffter. Este silencio que escucho* [IX Ciclo de Música Contemporánea], Málaga, Orquesta Filarmónica de Málaga, 2002, p. 40.

¹⁴² J. Romero, *Cristóbal Halffter. Este silencio...*, *op. cit.*, p. 28.

¹⁴³ G. Gan, *La obra de Cristóbal Halffter...* (vol. 1), *op. cit.*, pp. 279-280.

¹⁴⁴ Germán Gan, “Semblanza”, en VV. AA. “Carta blanca a Cristóbal Halffter”, Madrid, Fundación Juan March, 16 y 18 de noviembre de 2009, p. 21.

Internacional de Música y Danza de Granada de 1970 y en el *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* de Darmstadt de 1976 y 1978¹⁴⁵. Del mismo modo, en aquella época asumió la dirección de las cátedras de música de las universidades de Navarra (1969-1978) y Nacional de Educación a Distancia (1973-1976)¹⁴⁶.

Por último, es preciso apuntar que en 1974 le fue concedida la Cruz al Mérito de primera clase de la República Federal Alemana (1974)¹⁴⁷.

En referencia a la génesis y al proceso creativo de *Fanfarría a Picasso* (1979) —para siete trompetas, siete trompas y cuatro trombones—, ha sido el propio Halffter quien nos ha confirmado que no fue concebida como una obra para ser interpretada, sino como una partitura-pintura con la que quiso homenajear al pintor malagueño¹⁴⁸. De hecho, no se ha llegado a estrenar¹⁴⁹.

Finalmente, hemos de aclarar que no ha sido posible la realización de la descripción analítica, dado que la partitura a la que hemos tenido acceso es una edición que no nos ha permitido descifrar las alturas correspondientes con una mínima claridad, si bien sí se puede reconocer la firma del autor bajo la siguiente inscripción: “Madrid diciembre 1979”¹⁵⁰.

8. Conclusiones

Las siete partituras que hemos incluido en el presente capítulo responden, por orden cronológico, a los siguientes títulos:

- *Jondo* (1974) y *Anemos A* (1975), de Francisco Guerrero (1951-1997),
- *Música para metales, órgano y timbales* (1976), de Luis Blanes (1929-2009),
- *Suite litúrgica* (1976), de Amando Blanquer (1935-2005),

¹⁴⁵ J. Romero, *Cristóbal Halffter. Este silencio...*, *op. cit.*, pp. 116-117.

¹⁴⁶ G. Gan, “Semblanza”..., *op. cit.*, p. 21.

¹⁴⁷ J. Romero, *Cristóbal Halffter. Este silencio...*, *op. cit.*, pp. 116-119.

¹⁴⁸ Cristóbal Halffter, conversación telefónica con el investigador, 30 y 31 de octubre de 2016.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ Xosé Aviñoa (dir.), *Història de la música catalana, valenciana i balear* (vol. 8), Barcelona, Edicions 62, 2002, p. 238.

- *Concierto para sexteto de metales* (1976), de Miguel Grande (1940),
- *Aforismos* (1977), de Jesús Legido (1943),
- *Fanfarría a Picasso* (1979), de Cristóbal Halffter (1930).

Como podemos observar, fueron escritas por seis autores que pertenecen a tres generaciones de compositores españoles: Luis Blanes, Amando Blanquer y Cristóbal Halffter son tres de los considerados como miembros de la llamada generación del 51, o, de los nacidos entre 1924 y 1938; por su parte, Miguel Grande y Jesús Legido se encuadran en el grupo de los nacidos en los primeros años de la década de los 40; y, como el más joven, estaría el linarense Francisco Guerrero.

Hemos de señalar que entre las siete obras se cuentan piezas orientadas a la música de cámara para seis, ocho o quince metales como *Aforismos*, de Legido, *Concierto para sexteto de metales*, de Grande, y *Anemos A*, de Guerrero, así como otras que encuadramos en el género sinfónico y en las que se requieren, además de los intérpretes de viento metal, un coro, un órgano o varios percusionistas; estas últimas son *Jondo*, de Guerrero, *Música para metales, órgano y timbales*, de Blanes, y *Suite litúrgica*, de Blanquer.

De igual forma, encontramos composiciones que responden a lenguajes musicales muy diferentes. Sin olvidar la imposibilidad de acceso a la partitura halffteriana de *Fanfarría a Picasso*, debemos apuntar que por un lado estarían las que enmarcamos en un estilo vanguardista como *Jondo* y *Anemos A*, de Guerrero, dos obras atonales donde se prescinde de silencios colectivos y cadencias, y se acude con regularidad a la aleatoriedad en la elección de las alturas. En estas se demandan constantemente recursos técnicos avanzados para la producción del sonido en los instrumentos de viento metal como los multifónicos, *frullati* y *glissandi*.

Igualmente, es de destacar que Guerrero se convirtió con *Jondo* en el primer autor español que escribió una composición electroacústica en la que se requería de un grupo de metales y en el primero en emplear un coro junto a una formación de instrumentos de viento metal sin ser una obra de carácter religioso. Al mismo tiempo, con *Anemos A*, fue pionero al solicitar por vez primera en una primera partitura para grupo de metales en España los *glissandi* a la tuba.

Por otro lado, agrupamos dos obras también atonales en las que predominan las formaciones armónicas construidas por cuartas; nos referimos a *Concierto para sexteto de metales*, de Grande, y *Aforismos*, de Legido, ambas dedicadas a sendos grupos de seis metales: la primera para tres trompetas, una trompa, un trombón y una tuba; y la segunda para dos trompetas, dos trompas y dos trombones.

Finalmente, en *Música para metales, órgano y percusión*, de Blanes, y *Suite litúrgica*, de Blanquer, se presentan líneas melódicas y armonías con gran densidad cromática pero siempre dentro de los límites de la música tonal. Mientras que en la primera se utilizan de forma generalizada los dos primeros modos de transposición limitada de Messiaen y se recurre al órgano como instrumento solista frente a los timbales y los once metales, en la segunda, Blanquer recurrió a su particular sistema compositivo que denominó como modalismo tonal, un dodecafonismo no serial en el que se muestran las doce alturas de una escala cromática sin una jerarquización ni orden predeterminado.

En referencia a los motivos que llevaron a distintos compositores a escribir los siete títulos objeto de estudio hemos de subrayar que son de diferente índole:

La composición de *Jondo*, de Guerrero, se debió al encargo que desde RNE se hizo al autor con motivo del Premio Italia de 1974. Esta obra sonó por primera vez el 22 de noviembre del mismo año, en una sesión de grabación realizada en el estudio 314 de RNE por intérpretes del Coro y la Orquesta Sinfónica de RTVE, bajo la dirección de Odón Alonso.

En referencia a *Suite litúrgica*, de Blanquer, queremos destacar que si bien no hemos tenido acceso a ninguna fuente en la que se manifestara el encargo a su autor por parte de la Comisaría Nacional de la Música, el estreno de la pieza en un evento organizado desde este departamento —XVI Semana de Música Religiosa de Cuenca—, así como el octeto de metales que se requiere para su interpretación, nos lleva a deducir que, como mínimo, fue una sugerencia del subcomisario técnico Antonio Iglesias basada en la existencia del GMRTVE. Al mismo tiempo, hemos de señalar que el citado concierto estuvo a cargo de la Orquesta Filarmónica de Madrid y su director titular Isidro García Polo, el 7 de abril de 1977.

Sobre la obra de Halffter *Fanfarría a Picasso*, señalaríamos su concepción como partitura-pintura y no como pieza musical para ser interpretada.

Por último, agrupamos a las que respondieron a inquietudes estéticas de los propios autores como *Anemos A*, de Guerrero, *Música para metales, órgano y timbales*, de Blanes, *Concierto para sexteto de metales*, de Grande, y *Aforismos*, de Legido.

En el caso de *Anemos A*, Guerrero la presentó al II Concurso de Composición de Música de Cámara organizado por la Confederación de Cajas de Ahorro en 1975, y fue estrenada este mismo año por el Grupo Instrumental de Madrid con José M.^a Franco Gil como director, el 2 de diciembre, en el Teatro Real.

Por su parte, Blanes escribió *Música para metales, órgano y timbales* al ser galardonado con la Beca a la Creación Musical de la Fundación Juan March en 1974, y su estreno se produjo en un concierto realizado en marzo de 1977 en el Auditorio del Conservatorio de Sevilla, donde su compositor trabajaba como catedrático de contrapunto y fuga. En él participaron Manuel Galduf (dir.), Miguel del Barco (órgano), Pedro Vicedo (timbales), Salvador Fabra, Francisco Giráldez y Miguel Gómez (trompetas), Félix González, Juan José Llimerá Antonio Serradilla y Manuel Tomás (trompas), José Callejón, Rufino García y Félix González (trombones), y Francisco Roldán (tuba).

Aforismos, de Legido, fue estrenada en 1990 por el Grupo Español de Metales en el marco de un ciclo organizado por la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles, en el Centro Cultural de la Villa (Madrid).

Respecto a *Concierto para sexteto de metales*, de Grande, si bien no pudimos constatar la fecha en que sonó por primera vez, sí confirmamos su grabación por RNE en la misma actuación señalada en el párrafo anterior.

Finalmente, y en referencia al conocimiento y posibilidad de interpretación de estas siete composiciones por parte de algún grupo de metales, hemos de señalar que entraña una gran dificultad, dada la escasa comercialización de estas partituras en su mayoría inéditas, salvo *Jondo* (1974) y *Anemos A* (1975), de Guerrero, (Alpuerto, 1974 y 1975, respectivamente), y *Suite litúrgica* (1976), de Blanquer, (Piles, 1980).

Conclusiones generales

Conclusiones generales

El principal objetivo de la presente tesis doctoral contemplaba una doble vertiente: por un lado, el estudio y análisis de la música de concierto dedicada a los grupos de metales en nuestro país durante la década que va desde 1972 a 1981; por el otro, la revisión de toda la actividad desplegada por el conjunto que estuvo en el centro de la composición de la mayoría del repertorio que nos ocupa, el Grupo de Metales de Radiotelevisión Española.

Por ello, tras exponer en los capítulos precedentes la investigación que se ha desarrollado, nos hallamos en situación de compendiar las conclusiones parciales ofrecidas a lo largo del discurso, y de formular las conclusiones de carácter general como resultado final de este trabajo:

1. Con anterioridad al año que inicia el marco cronológico establecido en esta investigación, solamente hemos encontrado una decena de obras de concierto de autores españoles en las que se incluyó un grupo de metales. Concretamente, estas diez piezas en las que se requirió una plantilla de seis o más instrumentos heterogéneos de viento metal fueron finalizadas entre 1934 y 1968, y responden a los siguientes títulos:

- *Fanfare sobre el nombre de Arbós* (1934), de Manuel de Falla,
- *Miniaturas 5-XI* (1944) y *Miniaturas 5-XII* (1944), de Ricard Lamote

de Grignon,

- *Fanfàrria en homenatge a Picasso* (ca. 1950), de Xavier Montsalvatge,
- *Misa de la juventud* (1965) e *In memoriam Anaïck* (1966),

de Cristóbal Halffter,

- *Sinfonías para 17 metales* (1966), de Luis de Pablo,
- *Pater Noster* (1966), de José Peris,
- *Pregón para una Pascua pobre* (1968), de Rodolfo Halffter.

Nueve de ellas fueron escritas para plantillas instrumentales con cifras muy parecidas a las de la sección de viento metal de una orquesta sinfónica. A excepción de *Four Preludes for Brass and Timpani* (1962) para tres trompetas, una trompa, dos trombones, tuba y timbales, de Lluís Benejam, en las otras nueve se incluyeron

formaciones con dos o cuatro trompetas, dos o cuatro trompas, tres trombones y una tuba.

De igual modo, hemos constatado que la mayor parte de los estrenos se llevaron a cabo en conciertos de agrupaciones orquestales en los que solamente participaba dicha sección, por lo que queda de manifiesto la inexistencia de grupos de metales y la escasez de su literatura en España antes de los setenta del siglo pasado, así como la falta de práctica y la nula demanda de este repertorio por parte de los intérpretes en cuestión.

2. A partir de la fundación del GMRTVE en 1972, y hasta 1981, se compusieron un total de diecisiete partituras en nuestro país para este tipo de conjuntos. Por consiguiente, podemos concluir que se produjo un aumento muy significativo de la creación musical objeto de estudio. Nos referimos a la casi veintena de títulos que se puede observar en el siguiente listado:

- *Zubi berrian* (1973), *Lúa, Lúa* (1973) y *Agur jaunak* (1976), de José M.^a Sanmartín (1927-1977),
- *Divertimento* (1973), de Narcís Bonet (1933),
- *Irradiaciones* (1973), de Ángel Arteaga (1928-1984),
- *Reguladores* (1974), de Carlos Cruz de Castro (1941),
- *Jondo* (1974) y *Anemos A* (1975), de Francisco Guerrero (1951-1997),
- *Divertimento para Carlos* (ca. 1975), de José Chicano (1929-ca. 1998),
- *Pequeña suite para grupo de metales* (ca. 1975), de Manuel Berná (1915-2011),
- *Diaphonias* (1975), de José Peris (1924),
- *Música para metales, órgano y timbales* (1976), de Luis Blanes (1929-2009),
- *Suite litúrgica* (1976), de Amando Blanquer (1935-2005),
- *Concierto para sexteto de metales* (1976), de Miguel Grande (1940),
- *Aforismos* (1977), de Jesús Legido (1943),
- *Fanfarria a Picasso* (1979), de Cristóbal Halffter (1930),
- *Églogas* (1979), de Jesús Villa Rojo (1940).

3. Del total de obras citadas en el párrafo anterior, más de la mitad, diez, fueron concebidas para el GMRTVE; son las piezas de Arteaga, Berná, Bonet, Cruz de Castro,

Chicano, Peris, Sanmartín y Villa Rojo. Por ello, es indudable el papel central desempeñado por este conjunto en torno al repertorio que centra esta investigación.

4. El GMRTVE fue el punto de inicio de la historia de los conjuntos de viento metal en España, el primero con carácter estable que se organizó en nuestro país y que se dedicó a la música de concierto para instrumentos de viento metal. Su impacto en las prácticas musicales desde los años setenta fue considerable, dado que en diferentes ciudades de la geografía española se crearon diversas formaciones con características muy similares; las más cercanas en el tiempo se denominaron Septeto de Metales “Ciudad de Sevilla” en 1977, así como Grupo de Metales “Santa Cecilia” (Ferrol) y Conjunto Nacional de Metales (Madrid), ambos en 1980.

5. Fueron ocho integrantes de la Orquesta Sinfónica de RTVE los que en 1972, convencidos de preferir una plantilla más amplia a la del quinteto de metales, decidieron constituir un octeto de tres trompetas, dos trompas, dos trombones y una tuba. Esta relación de instrumentos, que consensuaron tras los primeros ensayos, no debió ser utilizada de manera regular en otros países por ninguna otra agrupación, dado que solo hemos encontrado dos partituras anteriores a dicho año dedicadas por compositores extranjeros a un dispositivo con estas cifras; se trata de *Serenade n.1* (1928), de Winfried Zillig (1905-1963), y *Contrasts*, de Marcel Franck, editada en 1967 por Bourne Co. Music Publishers. En consecuencia, podemos apuntar que el GMRTVE fue la primera formación de metales a nivel mundial que fijó su plantilla con tres trompetas, dos trompas, dos trombones y una tuba.

Sin embargo, con posterioridad a 1981, la importancia del conjunto que nos ocupa respecto a la composición para este tipo de octeto de viento metal no fue en aumento, dado que tenemos constancia de la existencia de un menor número de piezas de las que le fueron dedicadas entre 1972 y 1981:

A nivel internacional hemos encontrado *Ricercar* (2000), del clarinetista y compositor norteamericano Michael A. Kimbell (1946), y *Distance: Lament for Brass* (2008), del también estadounidense Michael Stewart (1965).

Por otra parte, hemos confirmado seis de compositores españoles, de las que dos fueron dedicadas al propio GMRTVE —*Sonetos y sonadas* (1996), de Gabriel

Fernández Álvarez, y *Cárem* (1996), de Javier Santacreu—; las otras cuatro son: la ya citada *Suite litúrgica*, de Blanquer, y las *Tres piezas* (1984), de Martín J. Rodríguez Peris (1949), la *Suite para ocho metales* (1988), de Adolfo Ramírez Ivorra, y *Phonos* (1988), de Manuel Moreno Buendía (1932).

Finalmente, señalaríamos *Canto naciente* (1979), del mexicano Julio Estrada (1943), una composición que el GMRTVE interpretó en el VII Festival Hispano Mexicano celebrado en Madrid, en 1980.

6. Los componentes del GMRTVE que intervinieron en el primer concierto en agosto de 1973 fueron José Chicano, Ricardo Gasent y Juan Sánchez Luque (trompetas), Luis Morató y Salvador Seguer (trompas), Benjamín Esparza y Francisco Muñoz (trombones), y José Luis López Caballero (tuba); por su parte, los que realizaron en 1981 la grabación que dio lugar al primer elepé de un conjunto de metales de España —*Grupo de Metales de R.T.V.E.* (Damitor, 1981)— fueron José Chicano, Ricardo Gasent y Enrique Rioja (trompetas), Luis Morató y Jesús Troya (trompas), Pedro Botías y Francisco Muñoz (trombones), y Ramón Benavent (tuba). Igualmente, a lo largo de la década que abarca el marco cronológico establecido participaron en actividades muy puntuales los trombonistas Benito del Castillo y Humberto Martínez Aguilar.

Asimismo, todos fueron integrantes de la Orquesta Sinfónica de RTVE, a excepción de Benavent y Castillo. Incluso los cinco que nombramos a continuación fueron miembros de aquella desde su creación en 1965: Chicano, Gasent y Sánchez Luque (trompetas), y Esparza y Martínez Aguilar (trombones). Morató se incorporó a la orquesta en 1967, mientras que Muñoz lo hizo en 1969, Rioja y Seguer en 1971, Troya en 1973, y Botías en 1975.

7. Los ánimos transmitidos por Antonio Iglesias a diferentes integrantes del GMRTVE para que fundaran un agrupación de estas características fueron determinantes. El apoyo de Iglesias, una de las personalidades más influyentes en lo que se refiere a la organización de festivales de música y ciclos de conciertos durante el tardofranquismo y la transición en su condición de subsecretario técnico de la Música, se tradujo en conciertos por toda la geografía española en los numerosos eventos organizados desde la Comisaría o Dirección General de Música. Desde esta se contrató

al GMRTVE para su participación en la Misa de Santa Cecilia en honor a Manuel de Falla, la Decena de Música en Sevilla, el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, el Festival Hispano-Mexicano en Madrid, las Jornadas de Música de León, varias ediciones del Ciclo de Intérpretes Españoles en España con giras por Castilla La Mancha, Galicia y Murcia, así como en instituciones universitarias de Córdoba, Madrid y Sevilla. De igual modo, desde el citado departamento gubernamental se encargaron las dos siguientes composiciones para ser estrenadas por el GMRTVE: *Divertimento*, de Bonet, y *Diaphonias*, de Peris.

Asimismo, el apoyo que recibió el octeto durante los años 1972-1981 desde Radio Nacional de España fue considerable. Aparte de la realización de conciertos para su emisión en directo en el marco de programas como *Lunes de Radio Nacional* en Madrid o *Dimecres de Ràdio Nacional* en Barcelona, esta institución realizó el encargo de otra de las piezas dedicadas al conjunto: *Églogas*, de Villa Rojo.

Por último, destacaríamos la contribución del ingeniero de sonido Mariano Ruz, quien llevó a cabo las gestiones necesarias para que el GMRTVE realizara su debut en concierto en 1973, así como su primera grabación discográfica en 1981.

8. Las diecisiete obras estudiadas en la presente tesis doctoral corresponden a catorce compositores que se pueden dividir en cuatro grupos generacionales. Por un lado, estaría el más veterano, el director de músicas militares Manuel Berná (1915-2011). Por otro, los miembros de la llamada generación del 51 o nacidos entre 1924 y 1938, como José Peris (1924), José M.^a Sanmartín (1927-1977), Ángel Arteaga (1928-1984), Luis Blanes (1929-2009), el trompetista José Chicano (1929-ca. 1998), Amando Blanquer (1935-2005), Crsitóbal Halffter (1930) y Narcís Bonet (1933). Por su parte, Miguel Grande (1940), Jesús Villa Rojo (1940), Carlos Cruz de Castro (1941) y Jesús Legido (1943) formarían parte del grupo de creadores nacidos a principios de los años cuarenta. Por último, el más joven, el linarense Francisco Guerrero (1951-1997).

9. Las razones que llevaron a los distintos autores a escribir los casi veinte títulos que centran la investigación responden a diferentes motivos:

A los ya mencionados encargos de la Comisaría de la Música a Bonet y Peris para la V Decena de Música de Sevilla (1973) y el XXIV Festival Internacional de

Música y Danza de Granada (1975), respectivamente, sumamos *Suite litúrgica* (1976), de Blanquer. Si bien no hemos tenido acceso a ninguna fuente en la que se manifestara la comisión a este último autor por el nombrado departamento de la Dirección General de Bellas Artes, el estreno de la pieza en un evento organizado desde este —XVI Semana de Música Religiosa de Cuenca (1977)—, así como el octeto de metales que se requiere para su interpretación, nos lleva a deducir que, como mínimo, fue una sugerencia del subcomisario técnico de la Música basada en la existencia del GMRTVE.

Relacionadas también con el papel jugado por Iglesias desde el Ministerio de Educación y Ciencia, estarían las gestiones realizadas por los propios componentes del GMRTVE al conseguir que otros cinco compositores, a los que conocían por diferentes razones, les dedicaran otras siete partituras que se estrenaron en sendas actuaciones subvencionadas por aquella unidad administrativa: *Irradiaciones*, de Arteaga, al igual que *Lúa, lúa y Zubi berrian*, de Sanmartín, sonaron por primera vez en el concierto de la citada Decena sevillana; *Divertimento para Carlos*, del trompetista del GMRTVE Chicano, en el marco del V Ciclo de Intérpretes Españoles en España, en enero de 1975, en Mondoñedo (Lugo); *Pequeña suite para grupo de metales*, de Berná, en marzo del mismo año en el concierto de inauguración del Auditorio de la Facultad de Medicina de la Universidad de Sevilla; *Agur jaunak*, de Sanmartín, en marzo de 1977 en Murcia, en una actuación encuadrada en la séptima edición del citado Ciclo de Intérpretes. Sin embargo, no podemos confirmar el estreno en concierto de *Reguladores* de Cruz de Castro, si bien hemos constatado que sonó por primera vez en una grabación de estudio para RNE realizada por el Grupo Koan dirigido por José Ramón Encinar, el 25 de abril de 1975.

Las partituras de *Jondo*, de Guerrero, y de *Églogas*, de Villa Rojo, fueron solicitadas desde RNE: la grabación de la primera se presentó al Premio Italia de 1974 y fue realizada por intérpretes del Coro y la Orquesta Sinfónica de RTVE bajo la dirección de Odón Alonso, el 22 de noviembre de 1974, mientras que la segunda se grabó el 25 de junio de 1979, un trabajo desarrollado por el GMRTVE.

Finalmente, agrupamos a las que respondieron a inquietudes estéticas de los propios autores como *Anemos A*, de Guerrero, *Música para metales, órgano y timbales*, de Blanes, *Concierto para sexteto de metales*, de Grande, y *Aforismos*, de Legido, así como la que Cristóbal Halffter dedicó a otro artista, *Fanfarria a Picasso*.

10. Entre los títulos finalizados durante la década 1972-1981 se cuentan piezas orientadas a la música de cámara para seis, ocho, quince o veinte metales, así como otras que encuadramos en el género sinfónico y en las que se incluyen, además de los intérpretes de viento metal, coro, órgano y/o percusión. Las primeras corresponden a Arteaga, Berná, Bonet, Chicano, Cruz de Castro, Grande, Guerrero (*Anemos A*), Halffter, Legido, Peris, Sanmartín y Villa Rojo, mientras que las segundas fueron firmadas por Blanes, Blanquer y Guerrero (*Jondo*).

11. Los recursos y materiales compositivos empleados en las catorce partituras que han sido analizadas responden a lenguajes musicales muy diferentes:

En un extremo estarían las que enmarcamos en un estilo vanguardista como *Irradiaciones*, de Arteaga, *Reguladores*, de Cruz de Castro, *Jondo* y *Anemos A*, de Guerrero, *Diaphonias*, de Peris, y *Églogas*, de Villa Rojo. En estas se mostraron indicaciones aleatorias en cuanto a la medida y el *tempo*, así como una especial prevalencia de las sonoridades disonantes formadas por aglomerados armónicos de gran densidad cromática. De igual forma, en estas se demandaron algunos de los recursos técnicos avanzados para la producción del sonido en los instrumentos de viento metal, entre los que se cuentan los multifónicos, el soplo sin vibración, el *frullato*, el *glissando* y la oscilación del sonido. En este sentido, merecen una mención especial las piezas de Guerrero por su demanda constante.

Igualmente, destacaríamos que *Jondo* (1974) fue la primera obra secular en la que se demandó un grupo de metales junto a un coro e incluyó una formación instrumental de estas características en una composición electroacústica.

Asimismo, hemos de señalar la atonalidad de los títulos correspondientes a Cruz de Castro, Guerrero y Peris, mientras que los finalizados por Arteaga y Villa Rojo se desarrollan en torno a sus respectivos centros tonales.

En el otro extremo situaríamos *Divertimento*, de Bonet, y las tres piezas de Sanmartín —*Zubi berrian*, *Lua, lua* y *Agur jaunak*—. En las cuatro se exponen estructuras y recursos armónicos propios de las músicas de tradición tonal: en la del compositor barcelonés se emplean formaciones armónicas con sonidos añadidos como las segundas y las cuartas, mientras que en las del autor vitoriano se recurre a acordes

habituales de la música de jazz —con abundancia de acordes de séptima y novena— para armonizar melodías del folclore vasco.

Por otro lado, agruparíamos los títulos *Concierto para sexteto de metales*, de Grande, y *Aforismos*, de Legido, dos obras atonales en las que predominan las formaciones armónicas construidas por cuartas y que fueron dedicadas a sendos grupos de seis metales: la primera para tres trompetas, una trompa, un trombón y una tuba; y la segunda, para dos trompetas, dos trompas y dos trombones. Al mismo tiempo, hemos de señalar el empleo de procedimientos compositivos dodecafónicos en la segunda de estas.

Finalmente, estarían *Música para metales, órgano y percusión*, de Blanes, *Suite litúrgica*, de Blanquer. En estas se presentan líneas melódicas y armonías con gran densidad cromática pero siempre dentro de los límites de la música tonal. Mientras que en la primera se utilizaron de forma generalizada los dos primeros modos de transposición limitada de Messiaen y se recurrió al órgano como instrumento solista frente a los timbales y los once metales, en la segunda, Blanquer mostró su particular sistema para componer denominado modalismo tonal, un dodecafonismo no serial donde se acude a las doce alturas de una escala cromática sin una jerarquización ni orden predeterminado.

12. Las posibilidades de interpretación y difusión en la actualidad de las diecisiete composiciones son escasas; las pocas partituras editadas y los pocos trabajos discográficos que recogen a una de ellas provocan un desconocimiento generalizado entre los intérpretes y docentes de trompeta, trompa, trombón y tuba. Nos referimos a las siguientes ediciones realizadas por Alpuerto, Piles y EMEC:

- *Jondo* (1974), de Guerrero (Alpuerto, 1974),
- *Anemos A* (1975), de Guerrero (Alpuerto, 1975),
- *Irradiaciones* (1973), de Arteaga, (Alpuerto, 1980),
- *Suite litúrgica* (1976), de Blanquer (Piles, 1980),
- *Églogas* (1979), de Villa Rojo, (EMEC, 1984).

En cuanto a la grabación señalada, se trata de la que efectuó el GMRTVE de *Églogas*, de Villa Rojo. Fue realizada el 25 de junio de 1979 y ha sido incluida en los

tres discos compactos del Laboratorio de Interpretación Musical que apuntamos a continuación:

- *En el recuerdo* (LIM Records, S20/CD002, 1994),
- *Jesús Villa Rojo. Música da Camera* (Stradivarius, STR 33t44, 2006),
- *Músicos de Brihuega. Sebastián Durón. Jesús Villa Rojo* (LIM Records, CD023, 2009).

Por todo ello, y como ya apuntamos en la introducción, con este trabajo que ahora concluimos pretendemos difundir el repertorio estudiado entre los profesionales, estudiantes y amateurs interesados en la música de concierto para grupo de metales. La tesis doctoral realizada servirá como punto de partida en futuros proyectos de investigación con los que acercarnos cronológicamente al siglo XXI y otros como la posible edición de partituras y grabación o recopilación discográfica de esta música poco conocida.

Bibliografía y fuentes musicales

Bibliografía y fuentes musicales

1.1. Bibliografía general

- “German Brass. Biography”,
<http://www.bbc.co.uk/music/artists/6e0558a0-c9cc-4dd6-9cfa-f32b24d35f9c>
 [último acceso: 17.08.2015].
- “London Brass. A Brief history...”, <http://londonbrass.net/about/> [último acceso: 18.07.2016].
- “London Gabrieli Brass Ensemble: 1963-2013”, <http://www.lgbe.co.uk/history.html>
 [último acceso: 18.07.2016].
- “The History of the UNT Trombone Studio”. University of North Texas,
<http://trombone.music.unt.edu/history> [último acceso: 14.12.2015].
- Ahrens, Christian. *Valved Brass: The History of an Invention* [Historic Brass Society. Col. *Buccina* (vol. 7)]. New York: Pendragon Press, 2008.
- Álvarez Cañibano. Antonio, *et al.*, *Problema y panorama de la música contemporánea. Sonda 1967-1974*. Madrid: CDMyD, 2009.
- Baer, Douglas Milton. *The Brass Trio: A Comparative Analysis of Works Published from 1924 to 1970* [tesis]. Tallahassee: Florida State University, 1970.
- Baines, Anthony. *Brass Instruments: Their History and Development*. New York: Dover Publications, 1993.
- Bonet, Narcís. *Los principios fundamentales de la armonía*. Barcelona: Dinsic Publicacions Musicals, 2008, p. 45.
- Cabañas, Francisco. *Antón García Abril. Sonidos en libertad* [Col. Música Hispana. Textos. Biografías (n.º 1)]. Madrid: ICCMU, 2001 (2.ª edición).
- Cámara, Aintzane; Larrinaga Itziar y Daniel Moro. “Música y creación contemporánea en España: la Generación del 51. Bibliografía temática”. *Musiker. Cuadernos de música* (n.º 18, 2001). Donostia: Sociedad de Estudios Vascos-Eusko Ikaskuntza, pp. 403-462,
<http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/18/18403462.pdf> [último acceso: 24.09.2016].
- Cañellas, Antonio. “Las políticas del Instituto de Cultura Hispánica, 1947-1953”. *Historia de Actual Online* (n.º 33, invierno 2014), pp. 77-91,
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4611790.pdf> [último acceso: 07.07.2016.]

- Carmona, Luis Miguel. *La música en el cine español*. Madrid: Cacitel, 2007.
- Catalá, Teresa. *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*. Valencia: Piles, 2012 (2.^a edición).
- Charles, Agustí. *Dodecafonismo y serialismo en España: compositores y obras*. Valencia: Rivera Editores, 2005.
- _____. *Análisis de la música española del siglo XX. En torno a la generación del 51*. Valencia: Rivera Editores, 2002.
- Contreras Zubillaga, Igor. “L’ambigüité politique de l’avant-garde artistique sous le franquisme: l’exemple du festival *Encuentros* de Pampelune (1972)”, en Malika Combes, Igor Contreras Zubillaga y Perin Emel Yavuz (dir.), *À l’avant-garde! Art et politique dans les années 1960 et 1970* [Col. Comparatisme et Société]. Bruselas: Peter Lang, 2013, pp. 109-124.
- Cook, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. Londres: J. M. Dent & Sons Ltd., 1987.
- Cooper, Barry. “Did Purcell Write a Trumpet Voluntary?”. *The Musical Times* (vol. 119, n.º 1627, septiembre de 1978), pp.791-793, <http://www.jstor.org/stable/959617> [último acceso: 12.03.2015].
- Cureses, Marta. *Tomás Marco. La música española desde las vanguardias*. [Col. Música Hispana. Textos. Biografías (n.º 15)]. Madrid: ICCMU, 2007.
- _____. *El compositor Agustín González Acilu. La estética de la tensión* [Col. Música Hispana. Textos. Biografías (n.º 12)]. Madrid: ICCMU, 2001 (2.^a edición);
- Dempster, Stuart. *The Modern Trombone*. University of California Press: 1979.
- Díaz Cuyás, José. *et al., Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.
- Fasman, Mark J. *Brass Bibliography: Sources on the History, Literature, Pedagogy, Performance and Acoustics of Brass Instruments*. Bloomington (EE.UU.): Indiana University Press, 1990.
- Fernández Rodríguez, Ignacio. *La enseñanza de la tuba: perspectivas del profesor* [tesis]. La Coruña: Universidade da Coruña, 2013.
- Fernández Vicedo, Francisco J. *El clarinete en España: historia y repertorio hasta el siglo XX* [tesis]. Granada: Universidad de Granada, 2010.
- Ferrary, Álvaro. “La vida cultural: limitaciones, condicionantes y desarrollo. El franquismo”, en Javier Paredes (coord.), *Historia contemporánea de España. Siglo XX*. Barcelona: Ariel, 2004 (4.^a edición), pp. 881-884.

- Gan, Germán. “To Win Freedom...Musical Composition and Political Commitment in Spain during the Last Years of Francoism (1969-1975)”, en Massimiliano Sala (ed.), *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*. Turnhout (Bélgica): Brepols, 2014, pp. 317-329.
- _____. “III. A la altura de las circunstancias... Continuidad y pautas de renovación en la música española”. Alberto González Lapuente (ed.). *La música en España en el siglo XX* (vol. 7). Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 174-231.
- García del Busto, José Luis. *Carmelo Bernaola. La obra de un maestro*. Madrid: Fundación Autor (SGAE), 2004.
- _____. (coord.). *Joan Guinjoan. Testimonio de un músico*. Madrid: Fundación Autor (SGAE), 2001.
- _____. *Joan Guinjoan. Catálogo de obras* [inédito], http://www.joanguinjoan.com/web/docs/catalogo_guinjoan.pdf [último acceso: 18.07.2016].
- García Laborda, José M.^a. *Forma y estructura en la música del siglo XX: una aproximación analítica*. Madrid: Alpuerto, 1996.
- González Lapuente, Alberto “IV. Hacia la heterogénea realidad presente”, Alberto González Lapuente (ed.). *La música en España en el siglo XX* (vol. 7). Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 233-334.
- Harrison, Donald. *The Stylistic Evolution of the English Brass Ensemble* [tesis]. Boston: Boston University, 1967.
- Herbert, Trevor y Wallace, John. *The Cambridge Companion to Brass Instruments*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Herbert, Trevor (ed.). *The British Brass Band. A Musical and Social History*. Oxford: Oxford University Press, 2002 (2.^a edición).
- Humphrie, John. “Brass in Britain from the Earliest Time”, *Brass Bulletin* (n.º 101). Bulle (Suiza): 1998, pp. 37-40.
- Iglesias, Antonio. *Rodolfo Halffter. Su obra para piano*. Madrid: Alpuerto, 1979, p. 243
- Jones, William. *The Brass Quintet: A Historical and Stylistic Survey* [tesis]. Lexington: University of Kentucky, 1998.
- Kanerva, Simo. “A Brief Survey of the History of the Finnish Brass Music”, *Brass Bulletin* (n.º 53). Bulle (Suiza): 1986, pp. 52-55.

- Lester, Joel. *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Tres Cantos. Madrid: Akal, 2005.
- Llácer Pla, Francisco. *Guía analítica de formas musicales para estudiantes*. Madrid: Real Musical, 1982.
- Mancheño, Miriam. *Cruce de modernidades. La música para piano en España entre 1958 y 1982* [tesis]. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2015.
- Marco, Tomás. *Historia general de la música, el siglo XX*. Madrid: Ediciones Istmo-Editorial Alpuerto, 1978.
- Martínez, Francisco F. *El saxofón en la obra de Luis de Pablo* [tesis]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2011.
- Marzo, Jorge Luis. *Arte moderno y Franquismo. Los orígenes de la vanguardia y política artística en España* [ensayo inédito]. Barcelona: 2006, en Fundació Antoni Tàpies, http://www.fundaciotapiés.org/blogs/contratapiés/files/2013/03/arte_franquismo1.pdf [último acceso: 06.07.2015].
- McDonald, Donna. *The odyssey of the Philip Jones Brass Ensemble*. Vaurmarens: Editions Bim, 1986.
- Medina, Ángel. “Acotaciones musicales a la transición democrática de España”, en Celsa Alonso *et al.* *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea* [Col. Música Hispana. Textos. Estudios (n.º 16)]. Madrid: ICCMU, 2010, pp. 267-282.
- _____. *Josep Soler. Música de la pasión* [Col. Música Hispana. Textos. Biografías (n.º 8)]. Madrid: ICCMU, 2003 (2.ª edición).
- _____. *Vanguardias musicales en España: 1958-1980 (área madrileña)* [tesis], Oviedo, Universidad de Oviedo, 1980
- Méndez-Leite, Fernando. *Historia del cine español II*. Madrid: Ediciones Rialp, 1965.
- Morley-Pegge, Reginald. *et al.* “Ophicleide”, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40954?q=ophicleide&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [último acceso: 03.12.2015].
- O’Loughlin, Niall. “Tarr, Edward H.”, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27524?q=edward+h.+tarr&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit, [último acceso: 10.12.2015].

- Ordóñez Eslava, Pedro. *La creación musical de Mauricio Sotelo y José María Sánchez-Verdú: convergencia interdisciplinaria a comienzos del siglo XXI* [tesis]. Granada: Universidad de Granada, 2011.
- Pérez Castillo, Belén. *La renovación vocal en la música contemporánea española* [tesis]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1998.
- Pérez Zalduondo, Gemma y Gan Quesada, Germán (ed.). *Music and Francoism*. Turnhout (Bélgica): Brepols, 2013.
- Pérez Zalduondo, Gemma. *Una música para el “Nuevo Estado”: Música, ideología y política en el primer franquismo*. Granada: Libargo, 2013.
- _____. *La música en España durante el franquismo a través de la legislación: 1936-1951* [tesis]. Granada: Universidad de Granada, 1993.
- Persia, Jorge de. *Xavier Benguerel: búsqueda e intuición*. Madrid: Fundación Autor (SGAE), 2006.
- Pliego de Andrés, Víctor. *Claudio Prieto. Música, belleza, comunicación* [Col. Música Hispana. Textos. Biografías (n.º 3)]. Madrid: ICCMU, 1994.
- Price, Jeffrey K., *A Study of Selected Twentieth-Century Compositions for Heterogeneous Brass Ensemble and Organ by United States Composers* [tesis]. Kansas City: University of Missouri, 1976.
- Randel, Don (ed.). *Diccionario Harvard de Música*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- Ripoll, José Ramón. *Cuarenta años sonando. La Orquesta Sinfónica de RTVE (1965-2005)*. Madrid: RTVE, 2005, pp. 17-21
- Rodríguez Picó, Jesús. *Xavier Benguerel. Vida y obra*. Barcelona: Idea Books, 2001.
- Serrera, Ramón M.^a. “75 años de crítica musical en ABC de Sevilla”, en Antonio Checa, Carmen Espejo y M.^a José Ruiz Acosta (coords.), *ABC de Sevilla: un diario y una ciudad, análisis de un modelo de periodismo local*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007.
- Sestelo, Esther. *Antón García Abril. El camino de un humanista en la vanguardia*. Madrid: Fundación Autor (SGAE), 2007.
- Shay, Robert. “Jeremiah Clarke, Richard Leveridge, David Purcell, *The Island Princess*” (tomo 53, núm. 3, marzo 1995). Ann Arbor (Michigan): Music Library Association, pp. 1127-1128.
- Shoemaker, John R. *A Selected and Annotated Listing of 20th Century Ensembles Published for Three or More Heterogeneous Brass Instruments* [tesis]. Saint Louis (Missouri): Washington University, 1968.

Sierra, José. *Vida y crisis del Padre Antonio Soler (1729-1783): Documentos*. Madrid: Alpuerto, 2004.

Swift, Arthur G. *Twenty Century Brass Ensemble Music: A Survey with Analyses of Representative Compositions* [tesis]. Iowa City: University of Iowa, 1969.

Toussaint, Laurence. *El Paso y el arte abstracto en España*. Madrid: Cátedra, 1983.

Uber, David, *The Brass Choir in Antiphonal Music* [tesis], Nueva York, Columbia University, 1965, p. 27.

VV. AA. *Brass Anthology: a collection of brass articles published in The Instrumentalist magazine from 1946 to 1999* [Col. Anthology Series (vol. 3)]. Northfield (Illinois): The Instrumentalist Publishing Company, 1999 (10.^a edición),

Varady, F., “Brass Chamber Music in Hungary”, *Brass Bulletin* (n.º 48), Bulle (Suiza), 1984, pp. 42-47.

1.2. Bibliografía específica

“All concerts since 1975. Benito del Castillo”,
http://www.march.es/musica/publicaciones/buscadormusica/ficha.aspx?p0=4&p5=4600&l=2&keepThis=true&TB_iframe=true&width=680&height=400
 [último acceso: 06.09.2016].

“Ángel Arteaga, compositor”. *El País*, 18 de enero de 1984,
http://elpais.com/diario/1984/01/18/agenda/443228401_850215.html [último acceso: 29.04.2016].

“Actividades musicales en diciembre de 1973”. *ABC*, 8 de diciembre de 1973, p. 128,
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1973/12/08/128.html>
 [último acceso: 27.07.2016].

“Banda Municipal Sinfónica Madrid. Ciclo de invierno 2010. Teatro Monumental”,
<http://www.madrid.es/UnidadWeb/Contenidos/EspecialInformativo/TemaCulturaYOcio/Cultura/BandaSinfonica/Ficheros/00-FolletoMonumental-Inv10.pdf>
 [último acceso: 06.09.2016].

“Becas de la Fundación Juan March”. *ABC* [edición Andalucía], 24 de julio de 1974, p. 57,
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1974/07/24/057.html>
 [último acceso: 13.10.2016].

- “Biografía”, <http://www.luisblanes.com/> [último acceso: 25.07.2015].
- “Biografía cronológica”,
<http://www.carloscruzdecastro.com/printable/0000009b30080e404/index.html>
 [último acceso: 25.08.2016].
- “Biografía. Cronología completa”,
<http://www.villa-rojo.com/index.php/es/biografia/cronolog%C3%ADa-completa.html>
 [último acceso: 12.01.2015].
- “Carta de presentación del GMRTVE”. Madrid: Gráficas E. Casado [D.L. M-35042-1974], 1974.
- “Catálogo obras”, <http://www.luisblanes.com/catalogo-de-obras/> [último acceso: 25.07.2016].
- “Catálogo de obras”, <http://villa-rojo.com/index.php/obras/catalogo-de-obras.html>
 [último acceso: 05.11.2016].
- “Cd’s compartidos”,
<http://www.villa-rojo.com/index.php/es/discograf%C3%ADa/cd-s-compartidos.html>
 [último acceso: 24.01.2015].
- “Cd’s monográficos”,
[http://www.villa-rojo.com/index.php/es/discograf%C3%ADa/cd-s-monográficos.html](http://www.villa-rojo.com/index.php/es/discograf%C3%ADa/cd-s-monograficos.html)
 [último acceso: 24.01.2015].
- “Composer: Amando Blanquer”.
<http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A860>
 [último acceso: 19.10.2016].
- “Composer: Carlos Cruz de Castro”.
<http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A969> [último acceso: 26.11.2014].
- “Composer: Carmelo A. Bernaola”,
<http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A792>
 [último acceso: 29.04.2016].
- “Composer: Cristóbal Halffter”.
<http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A810>
 [último acceso: 08.10.2016].
- “Composer: Francisco Guerrero”.
<http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A1113>

[último acceso: 07.10.2016].

“Composer: Gabriel Fernández Álvez”.

<http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A1039> [último acceso: 20.07.2016].

“Composer: Jesús Legido”.

<http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A840> [último acceso: 26.01.2016].

“Composer: Jesús Villa Rojo”.

<http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A971> [último acceso: 22.09.2016].

“Composer: José Peris Lacasa”.

<http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A6132> [último acceso: 04.09.2016].

“Composer: Luis Blanes”.

<http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A758> [último acceso: 13.10.2016].

“Composer: Narcís Bonet”.

<http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A6130> [último acceso: 20.03.2016].

“Concierto” [programa de mano del concierto del GMRTVE]. Campo de Criptana: Ateneo Musical, Sala de Exposiciones y Conciertos del Excmo. Ayuntamiento, 19 de diciembre de 1973.

“Concierto. Conjunto Nacional de Metales. Profesores de la Orquesta Nacional de España” [programa de mano]. Murcia: Asociación Pro-Música de Murcia, Teatro Romea, 11 de abril de 1983.

“Concierto del Grupo de Metales de RTV ESPAÑOLA” [programa de mano]. Mondoñedo (Lugo): Orfeón de la Sociedad de Obreros de Mondoñedo, 20 de enero de 1975.

“Concierto del Grupo de Metales de RTV ESPAÑOLA” [programa de mano]. Lugo: Sociedad Filarmónica de Lugo, Salón Regio Círculo de las Artes, 21 de enero de 1975.

“Concierto del Grupo de Metales de RTV ESPAÑOLA” [programa de mano]. Monforte de Lemos (Lugo): Sociedad Filarmónica de Monforte de Lemos, Aula Magna de la Escuela de Maestría Industrial, 22 de enero de 1975.

- “Concierto del Grupo Español de Metales. Profesores de la OSRTVE” [programa de mano]. Segovia: Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, Real Sitio de San Ildefonso, 15 de julio de 2004.
- “Conciertos del Sábado. Ciclo Música para Metales” [programa general]. Madrid: Fundación Juan March, 1993.
- “Concierto. Grupo de Metales de R.T.V.E.” [programa de mano]. Madrid: Asociación de Amigos de la Música de la Universidad de Madrid, Teatro Real, 25 de febrero de 1975.
- “Concierto. Grupo de Metales R.T.V.” [programa de mano]. Córdoba: Aula de Música de la Universidad de Córdoba, Salón de Actos del Conservatorio, 10 de marzo de 1975.
- “Concierto. Grupo de Metales de la R.T.V.E.” [programa de mano]. Murcia: Asociación Pro-Música de Murcia, Teatro Romea, 2 de marzo de 1977.
- “Concierto. Grupo de Metales de RTVE” [programa de mano]. Valencia: Acción Socio-Cultural de la Caja de Ahorros de Valencia, Cine Olympia, 9 de marzo de 1981.
- “Concierto por el Grupo de Metales de RTV Española” [programa de mano]. Montilla (Córdoba): Bodegas Gracia, 27 de agosto de 1973.
- “Cristóbal Halffter. Canzone”,
<http://www.universaledition.com/composers-and-works/Cristobal-Halffter/Canzone/composer/280/work/1469> [último acceso: 05.10.2016].
- “Cristóbal Halffter. *In memoria Anaïck*”.
<http://www.universaledition.com/In-memoriã-Anaïck-Cristobal-Halffter/composers-and-works/composer/280/work/2876> [último acceso: 23.10.2015].
- “Cronología. Granada (1919-1939)”. <http://www.manueldefalla.com/es/granada-1920-1939>
 [último acceso: 12.08.2015].
- “Curriculum”. <http://www.carloscruzdecastro.com/0000009b3000f3e01/index.html>
 [último acceso: 17.02.2014]; “Obras en revisión”,
<http://www.carloscruzdecastro.com/0000009b300810c07/0000009b300840139/index.html>
 [último acceso: 26.08.2016].
- “Curriculum”, <http://www.carloscruzdecastro.com/0000009b3000f3e01/index.html>
 [último acceso: 17.02.2014].

- “*Curriculum vitae* de Pedro Botías Berzosa”. Escuela y Banda de Música de Illescas (Toledo), <http://bandadeillescas.es/wp-content/uploads/2012/06/curriculum-PEDRO-BOTIAS.pdf> [último acceso: 11.04.2015].
- Decreto 2223/1961, de 16 de noviembre, ordenador de la Delegación Nacional de Juventudes*, BOE (núm. 277), 20 de noviembre de 1961, pp. 16453-16454, <http://www.boe.es/boe/dias/1961/11/20/pdfs/A16453-16454.pdf> [último acceso: 14.08.2015].
- “Destacada actuación del Grupo de Metales de la Radiotelevisión Española en la iglesia del Divino Pastor”. *ABC* (edición Sevilla), jueves 4 de octubre de 1973, p. 52, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1973/10/04/052.html> [último acceso: 30.04.2016].
- “Don Luis Blanes, catedrático del Conservatorio de Sevilla”. *ABC* [edición Andalucía], 1 de agosto de 1967, p. 29, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1967/08/01/029.html> [último acceso: 13.10.2016].
- “*Églogas* (1979)” [ficha documental]. Madrid: RNE, Servicio de Documentación, ref. C0103975.
- “El Grupo de Metales «Santa Cecilia» abre Sons do Ar-Co”. *La Voz de Galicia*, 9 de julio de 2010, http://www.lavozdeg Galicia.es/pontevedra/2010/07/09/0003_8599518.htm [último acceso: 29.08.2015].
- “El marqués de Mondéjar, «padre adoptivo del rey», será enterrado hoy en la intimidad”. *El País*, 7 de marzo de 1996, http://elpais.com/diario/1996/03/07/espana/826153216_850215.html [último acceso: 08.09.2015].
- “El próximo miércoles se inaugura el congreso sobre el Arcipreste de Hita”. *ABC*, 18 de junio de 1972, p. 63, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1972/06/18/063.html> [último acceso: 05.09.2016].
- “Encargos”. Semana de Música Religiosa de Cuenca, <http://www.smrcuenca.es/encargos> [último acceso: 30.08.2015].
- “Encuentro Nacional de Polifonía Juvenil”. *ABC*, 19 de abril de 1981, p. 43, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1981/04/19/051.html> [último acceso: 26.03.2015].

- “Encuentros” [concierto del Grupo Español de Metales]. Madrid: CDMC, Auditorio Nacional de Música, 28 de mayo de 1996.
- “Entrevista a Ricardo Gasent”. *Trumpetland.com* [revista en línea], 15 de junio de 2015, <http://www.trumpetland.com/index.php?section=interviews&cmd=details&id=158> [último acceso: 26.08.2015].
- “Esplendidos 50 años de la Banda de Guadalajara”. *Guadaque* [diario en línea], 9 de octubre de 2009, <http://www.guadaque.com/noticias/cultura/18964-la-magia-de-los-cuentos-llegal-salon-chino-de-la-cotilla.html> [último acceso: 06.09.2016].
- “Esquelas y generales”. *ABC*, 23 de noviembre de 1999, p. 78, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1999/11/23/078.html> [último acceso: 11.04.2015].
- “Fallece a los 93 años Antonio Iglesias, fundador de la Semana de la Música”. *ABC* (edición Castilla La Mancha), 10 de octubre de 2011, <http://www.abc.es/20111010/comunidad-castillalamancha/abcp-fallece-anos-antonio-iglesias-20111010.html> [último acceso: 18.01.2014].
- “Fallece el pianista Antonio Iglesias”. *Las Provincias*, 9 de octubre de 2011, <http://www.lasprovincias.es/v/20111009/culturas/fallece-pianista-antonio-iglesias-20111009.html> [último acceso: 18.01.2014].
- “Fallo de los concursos de la Sección Femenina”. *ABC*, 15 de octubre de 1959, p. 47, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1959/10/15/047.html> [último acceso: 20.08.2016].
- “*Fanfàrria en homenatge a Pablo Picasso*”. http://www.montsalvatgecompositor.com/fitxa_obra.php?codi=122 [último acceso: 11.08.2015].
- “Francisco Guerrero”, <http://www.esz.it/en/extra/autore/francisco-guerrero> [último acceso: 08.10.2013].
- “Homenaje musical al compositor José Peris”. *El Periódico de Aragón*, 7 de mayo de 2007, http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/homenaje-musical-compositor-jose-peris_319304.html [último acceso: 16.08.2015].
- “Jesús Legido-Biografía”. <http://www.jesuslegido.com> [último acceso: 23.01.2016].
- “José Peris estrena en Berlín una nueva versión de una obra de Haydn”. *El Periódico de Aragón*, 13 de abril de 2014,

http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/jose-peris-estrena-berlin-nueva-version-obra-haydn_934608.html [último acceso: 21.01.2015].

“I Jornadas de Música de León”. *El País*, 19 de junio de 1981,
http://elpais.com/diario/1981/06/19/cultura/361749603_850215.html [último acceso: 29.07.2016].

“Juan Sánchez Luque y Christian Baude” [notas al programa]. en “Concierto de trompeta y órgano” [programa de mano]. Málaga: Iglesia Catedral, 22 de agosto de 1975.

“Lachner: (2), Franz Paul Lachner”,
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15780pg2?q=franz+lachner&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [último acceso : 13.11.2015].

“La Fundación Autor y el Centro Nacional de Difusión Musical rinden homenaje a Francisco Guerrero Marín”,
http://www.fundacionautor.org/story_print.php?id=821 [último acceso: 07.10.2013].

“La Orquesta Sinfónica de Murcia homenajea al Maestro José Peris en su 90º aniversario”, 31 de marzo de 2014,
<http://www.sgae.es/la-orquesta-sinfonica-de-murcia-homenajea-al-maestro-jose-peris-en-su-90-aniversario/> [último acceso: 23.02.2015].

“Las caras de la noticia. Septeto de Metales Ciudad de Sevilla”. *ABC* (edición Sevilla), 20 de mayo de 1978, p. 17,
<http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1978/05/20/081.html> [último acceso: 19.07.2016].

“Los instrumentos de viento: el metal. Octubre 1985” [anuncio]. en Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, “Programa general del ciclo de conciertos”, Albacete, 1985, p. 33.

“Luis Blanes Arqués – Teo Aparicio Barberán”, Ayuntamiento de Valencia,
<http://www.cibm-valencia.com/anteriores/2003/es/compositores/e.htm> [último acceso: 13.10.2016].

“Luis de Pablo (1930). Sinfonías (1954)”, <http://brahms.ircam.fr/works/work/7751/> [último acceso: 13.08.2015].

“Misa de Santa Cecilia. En memoria Manuel de Falla”. *ABC*, 21 de noviembre de 1976, p. 36,
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1976/11/21/052.html> [último acceso: 21.11.2016].

- “Mondi Sonori 2007” [dosier informativo del festival]. Trento: *Conservatorio di Musica F. A. Bonporti*.
- “Muere el director de cine César Fernández-Ardavín”. *ABC*, 7 de septiembre 2012, <http://www.abc.es/20120907/cultura-cine/abci-cesar-fernandez-ardavin-201209071028.html> [último acceso: 29.04.2016].
- “Muere a los 96 años Joaquín Ruiz-Giménez, primer Defensor del Pueblo”. *El País*, 27 de agosto de 2009, http://elpais.com/elpais/2009/08/27/actualidad/1251361021_850215.html [último acceso: 13.08.2015].
- “Música para metales” [invitación a la retransmisión en directo del programa *Lunes de Radio Nacional*. Actuación del Grupo de Metales de la RTV Española]. Madrid: RNE, Sala Fénix, 21 de enero de 1974, 20h.
- “Música per a metall” [invitación a la retransmisión en directo del programa *Dimecres de Ràdio Nacional*. Actuación del Grup de Metall de la RTVE]. Barcelona: Palau de la Música Catalana, RNE, 17 de marzo de 1976, 20h.
- “Narcís Bonet Armengol”, <http://www.clivis-music.com/compositors/autors/bonet/bonet.html> [último acceso: 20.03.2016].
- “Obra. Cámara & inst.” <http://www.ernestohalffter.com/obra/obrinses.htm> [último acceso: 04.10.2016]
- “Obras en revisión”, <http://www.carloscruzdecastro.com/0000009b300810c07/0000009b300840139/index.html> [último acceso: 26.08.2016].
- “Obras escénicas. El gran teatro del mundo”. <http://www.manueldefalla.com/es/obras/obras-escenicas/el-gran-teatro-del-mundo> [último acceso: 05.07.2016].
- “Obras gráficas instrumentales sobre textos”, <http://www.carloscruzdecastro.com/0000009b300810c07/0000009b30083a830/index.html> [último acceso: 26.08.2016].
- “Obras para orquesta. Homenajes (suite)”. <http://www.manueldefalla.com/es/obras/obras-para-orquesta/homenajes-suite> [último acceso: 05.07.2015].
- “Obras por orden cronológico”. http://www.jesuslegido.com/index.php?option=com_content&view=article&id=8&Itemid=9 [último acceso: 23.01.2016].

- “Obres. *Questions and Answers* (on a Ricercare of Andrea Gabrieli)”,
http://www.montsalvatgecompositor.com/fitxa_obra.php?codi=126 [último acceso: 18.07.2016].
- Orden de 12 de febrero de 1968 por la que son admitidos a examen para cubrir plazas vacantes en las Bandas de Música de la Armada los solicitantes que se citan, BOE* (núm. 46), 22 de febrero de 1968, p. 2688,
<https://www.boe.es/boe/dias/1968/02/22/pdfs/A02687-02689.pdf>
 [último acceso: 06.09.2016].
- Orden de 19 de febrero de 1970 por la que se nombra a don Antonio Iglesias Álvarez Subcomisario Técnico de la Música, BOE* núm. 74, 27 de febrero de 1970, p. 4850,
<https://www.boe.es/boe/dias/1970/03/27/pdfs/A04850-04850.pdf> [último acceso: 29.07.2016].
- “Orquesta Sinfónica y Coro RTVE. Renovación de abonos. Temporada 1972-1973”.
ABC, 20 de septiembre de 1972, p. 70,
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1972/09/20/070.html> [último acceso: 15.01.2015].
- “Peregrinación Nacional de la Organización Juvenil al Sepulcro de Santiago”. *ABC* (edición Sevilla), 4 de septiembre de 1965, p. 28,
<http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1965/09/04/028.html> [último acceso: 16.08.2015].
- “Pregón para una Pascua pobre: para recitador, coro mixto y orquesta de Rodolfo Halffter; recitados de Federico Sopena; preámbulo y notas de Antonio Iglesias” [ficha de catalogación]. Hathi Trust Digital Library,
<https://catalog.hathitrust.org/Record/002531363> [último acceso: 02.07.2016].
- “Premio Italia de radio”, *El País*, 18 de julio de 1980,
http://elpais.com/diario/1980/07/18/agenda/332719201_850215.html [último acceso: 05.10.2016].
- “Premio Musical”. *ABC* [edición Andalucía], 31 de mayo de 1974, p. 15,
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1974/05/31/015.html> [último acceso: 13.10.2016].
- “Premios Villa de Madrid”. Ayuntamiento de Madrid:
<http://premiosvillademadrid.esmadrid.com/index.php/historico> [último acceso: 03.07.2013].
- Real Decreto 1286/1980, de 30 de junio, por el que se nombra catedrático numerario de Universidad a don José Peris Lacasa, BOE* (núm. 158), 2 de julio de 1980, p. 15158, <http://www.boe.es/boe/dias/1980/07/02/index.php?s=2> [último acceso: 05.09.2016].

Resolución de 12 de enero de 1990, de la Universidad Autónoma de Madrid, por la que se nombra Profesor emérito a don José Peris Lacasa, BOE (núm. 20), 23 de enero de 1990, p. 2153,

https://www.boe.es/boe/dias/1990/01/23/indice_departamentos.php?d=20&e=UNIVERSIDADES [último acceso: 05.09.2016].

“Ricard Lamote de Grignon i Ribas”.

<http://www.clivis-music.com/compositors/autors/lamote/lamote.html> [último acceso: 07.08.2015].

“Richard Arnell. Biography”, <http://www.richardarnell.com/biographyr.html>

[último acceso: 09.03.2015].

“Urchalle”, Euskal-Erria. Revista bascongada San Sebastián, 2.º semestre, 1901, pp. 411-416,

Repositorio Digital de la Diputación Foral de Guipúzcoa,

<http://hdl.handle.net/10690/75065>

[último acceso: 22.11.2014].

“V Decena de Música de Sevilla. 27 septiembre – 7 octubre 1973” [programa general].

Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, Comisaría General de la Música, 1973.

“V Decena de Música de Sevilla”. *ABC* (edición Andalucía), 25 de septiembre de 1973, p. 54,

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1973/09/25/054.html> [último acceso: 13.03.2015].

“VII Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea”. *ABC*, 15 de octubre de 1980, p. 59,

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1980/10/15/075.html> [último acceso: 27.03.2015].

“VII Festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea” [programa general].

Madrid: del 13 al 30 de octubre de 1980.

“Villa-Rojo Jesús (1940)”.

<http://www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/compositeurs/biographies/villa-rojo-jesus-1940>

[último acceso: 25.09.2016].

Albinoni, Tomaso. C.Davis Harris (ed.), *Sonatas and suites, opus 8, for two violins, violoncello and basso continuo* (vols. 1-2). Aspen (EE.UU.): A-R Editions [M2.R238 vols. 51-52], 1986.

Alfonso, J. “Recital de Javier Ríos”. *ABC*, 1 de mayo de 1958, p. 60,

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1958/05/01/052.html>

[último acceso: 14.08.2015].

Alonso, Gonzalo, “Halffter: (3) Cristóbal Halffter”,

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12218pg3?q=halffter%2C+cristóbal&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit [último acceso: 26.08.2016].

Anglés, Higinio. *La música en la Corte de los Reyes Católicos*. Madrid: CSIC, Instituto Diego Velázquez, 1941.

Ansorena, Jose Ignazio. *Cancionero popular vasco*. Donostia: Erein, 2007.

Ansonera, José Luis. “Procedencia de algunas melodías populares vascas”. *Txistularis*

[revista en línea] (núm. 164, octubre de 1995),

<http://www.txistulari.com/contenidos/musikologia/procedencia.htm> [último acceso: 04.11.2014].

Añón, Manuel. *Constantes estéticas en la música de Luis de Pablo* [tesis]. Granada: Universidad de Granada, 2016.

Arozamena, Ainhoa. “Festival de Música de Vanguardia de San Sebastián”,

<http://www.euskomedia.org/aunamendi/65493>

[último acceso: 25.09.2016].

Asurmendi, Mikel. “José Ignazio Ansorena, músico. Nunca me he arrepentido de ser txistularis” [entrevista], Sociedad de Estudios Vascos,

http://www.euskonews.com/0557zbn/elkar_es.html

[último acceso: 17.11.2014].

Aparicio, Teodoro. *Puntos de referencia en la obra del compositor Luis Blanes Arqués: tradición y modernidad* [tesis]. Valencia: Universidad Cardenal Herrera-CEU, 2016.

Aviñoa, Xosé (dir.). *Història de la música catalana, valenciana i balear* (vol. 8).

Barcelona: Edicions 62, 2002.

Azkue, Resurrección M.^a. *Cancionero popular vasco* (2 vols.). Bilbao: Real Academia de la Lengua Vasca-Euskaltzaindia, 1990 (3.^a edición).

Barrios, Pilar (dir.). “Isidro García Polo”, *Nuestra música* [portal de la Universidad de Extremadura],

http://nuestramusica.unex.es/nuestra_musica/autores/inicio_autores.html [último acceso: 09.06.2013].

Bernardi, Steffano, Rosenthal, Karl August (ed.), *Vocal Music. Selections*, Viena, Universal Edition, 1929, pp. 48-50, en Catálogo de la University of Pennsylvania (en línea),

http://franklin.library.upenn.edu/record.html?id=FRANKLIN_46794 [último acceso: 13.03.2015].

- Blanes, Luis. “Discurso”,
<https://www.upv.es/organizacion/la-institucion/honoris-causa/luis-blanes/discurso-es.html>
 [último acceso: 27.07.2015].
- Blanes, M.^a Luisa. *Amando Blanquer: vida y obra. Una aproximación a su repertorio pianístico*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura *Juan Gil-Albert* (Diputación Provincial), 2006.
- _____. *La obra pianística de Amando Blanquer* [tesis]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2004.
- Bonastre, Francesc, “Lamote de Grignon, Ricardo”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 6). Madrid: SGAE, 2000, pp. 729-730.
- _____. “Montsalvatge Bassols, Xavier”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 7). Madrid: SGAE, 1999-2002, pp. 739-744.
- Bonet, Narcís. “Biografía”, <http://www.narcisbonet.org/biographia?lang=es>
 [último acceso: 21.08.2016].
- _____. “Catálogo”, <http://www.narcisbonet.org/catalogo?lang=es>
 [último acceso: 20.03.2016].
- Botías, Pedro. *Grupo Español de Metales* [dossier inédito]. Madrid: s.f.
- Bourlignieux, Guy y Taverna-Bech, Francesc, “Lamote de Grignon, Joan”,
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15912?q=lamote+de+grignon&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [último acceso: 07.08.2015].
- C., J. “Fallece en Madrid el compositor cordobés José de la Vega”. *Diario de Córdoba*, 29 de abril de 2010,
<http://www.eldiadicordoba.es/article/ocio/688752/fallece/madrid/compositor/cordobes/jose/la/vega.html> [último acceso: 29.08.2015].
- C., R. “Fallece Juan Alfonso García, uno de los grandes de la música litúrgica”. *Granada Hoy*, 18 de mayo de 2015,
<http://www.granadahoy.com/article/ocio/2031638/fallece/juan/alfonso/garcia/unos/los/grandes/la/musica/liturgica.html> [último acceso: 06.10.2016].
- Calderón. “Éxito del estreno mundial de *Música para metales, órgano y percusión*, de Luis Blanes”. *ABC* edición Andalucía, 31 de marzo de 1977, p. 48,
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1977/03/31/056.html> [último acceso: 28.07.2015].

- Carreira, Xoán M. “Grande Martín, Miguel”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 5). Madrid: SGAE, 1999, p. 871.
- _____. Carreira, Xoán. M. *Jesús Villa Rojo* [Col. Catálogo de Compositores Españoles]. Madrid: SGAE, 1995, p. 47.
- Casares, Emilio. “Benejam Agell, Luis”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 2). Madrid, SGAE, 1999, p. 360.
- _____. “Halffter Escriche, Rodolfo”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 6). Madrid: SGAE, 2000, pp. 183-192.
- _____. “Halffter Jiménez-Encina, Cristóbal”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 6), Madrid, SGAE, 2000, pp. 198-211.
- _____. “Pérez Jorge, Vicente”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 8). Madrid: SGAE, 2001, pp. 681-682.
- Casares, Emilio y Sandoval, Carlos. "Estrada Velasco, Julio", *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 4). Madrid: SGAE, 1999, pp. 829-832.
- Casquete, Jesús. “Música y funerales en el nacionalismo radical”, *Historia y Política* (núm. 15, enero-junio 2006). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 206-207.
- Castillo, José Luis y Pino, Rafael del. *El Festival Internacional de Música y Danza de Granada: 1952-2001* (2 vols.). Granada: Editorial Comares, 2001.
- Catalán, Teresa. “Ramón Barce y su aportación: el músico pensador”. *Taller sonoro* [revista en línea] (núm. 18, enero 2009), <http://www.teresacatalan.com/multimedia/otrosmedios/ramonbarce.pdf> [último acceso: 26.11.2014].
- Cerrillo, Pedro. “Cuatro importantes conciertos en Cuenca”. *ABC*, 13 de febrero de 1979, p. 65, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1979/02/13/077.html> [último acceso: 27.03.2015].
- Christoforidis, Michael, “Falla, Manuel de”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 4). Madrid, SGAE, 1999, pp. 894-919.
- Cooper, Barry. “Did Purcell Write a Trumpet Voluntary?”, *The Musical Times* (vol. 119, n.º 1627, septiembre de 1978), pp.791-793, <http://www.jstor.org/stable/959617> [último acceso: 12.03.2015].
- Cruz de Castro, Carlos. “El concretismo”, en Asociación Valenciana de Música Contemporánea, *Primer encuentro sobre composición musical*, Valencia,

- Generalitat Valenciana, Consellería de Educació, Cultura i Ciència, Àrea de Música del IVAECM, 1989, pp. 83-86.
- _____. “Memorias musicales y su alrededor”, en Emilio Casares, *Catorce compositores de hoy*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1982, p. 159.
- Cureses, Marta y Medina, Ángel. “Cruz de Castro, Carlos”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 4). Madrid: SGAE, 1999, pp. 215-221.
- Cureses, Marta. “Geometric Perspective, Structure and Proportion in Carlos Cruz de Castro’s Compositions”, en *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* (vol. 44, n.º 1, junio de 2013). Zagreb: Croatian Musicological Society, pp. 169-188, <http://www.jstor.org/stable/41955497> [último acceso: 25.08.2016].
- _____. *Carlos Cruz de Castro* [Col. Catálogo de Compositores Españoles]. Madrid: SGAE, 1994.
- _____. “Carlos Cruz de Castro. Travesía hacia México”, *Música oral del Sur* [revista] (núm. 9). Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2012, pp. 472-511.
- _____. “Guerrero Marín, Francisco”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 6). Madrid: SGAE, 2000, pp. 41-43.
- _____. “Villa Rojo, Jesús”, *Diccionario de música española e hispanoamericana* (vol. 10). Madrid: SGAE, 2002, pp. 901-908.
- _____. “Blanquer, Amando”, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51897?q=blanquer&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [último acceso: 05.11.2016].
- _____. “Cruz de Castro, Carlos”, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/47462?q=cruz+de+castro&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [último acceso: 05.11.2016].
- _____. “Guerrero (Marín), Francisco (ii)”, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/47474?q=guerrero+mar%C3%ADn&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit [último acceso: 05.11.2016].
- _____. “Villa Rojo, Jesús”, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42028?q=villa+rojo&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [último acceso: 05.11.2016];
- Curtis Price, “Island Princess, The”,

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O008990?q=the+island+princess&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [último acceso: 14.04.2015].

Dawney, Michael y Palmer, Christopher, “Arnell, Richard”,
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01290?q=richard+arnell&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [último acceso: 04.03.2015].

Dubinsky, Gregory S. , “Zillig, Winfried”,
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30966?q=winfried+zillig&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [último acceso: 17.08.2015].

Echevarría, José M.^a y Guimón, Juan. *Ecos de Vasconia* [cancionero] (tomo II). San Sebastián: Editores A. Díaz y Cía, 189?.

Encinar, José Ramón. “Francisco Guerrero”. *Ritmo* (año LXIX, núm. 693, 1 de diciembre de 1997), pp. 9-11.

Estrada, Julio. “Velia Nieto Jara (1943-2008)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (vol. XXX, núm. 93, 2008). México D.F: Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 233-236,
<http://www.redalyc.org/pdf/369/36912019011.pdf> [último acceso: 06.04.2015].

Ezkurra, Julen. *Lua lua*, Bilbao, CM Ediciones Musicales, 2002.

Fernández-Cid, Antonio. “La Sinfónica de Radio Praga, para la Universidad Autónoma”. *ABC*, 18 de febrero de 1994, p. 102,
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1994/02/18/102.html> [último acceso: 25.09.2016].

____. “Conjunto Nacional de Metales, en el Real”. *ABC*, 22 de abril de 1982, p. 59,
http://hemeroteca.abc.es/cgi-bin/pagina.pdf?fn=exec;command=stamp;path=H:%5Ccran%5Cdata%5Cprensa_pages%5CMadrid%5CABC%5C1982%5C198204%5C19820422%5C82A22-067.xml;id=0001385551 [último acceso: 25.09.2016].

____. “Grupo de Metales”. *ABC*, 10 de enero de 1982, p. 58,
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1982/01/10/074.html> [último acceso: 21.04.2015].

____. “Jornadas de Música en León”. *ABC*, 26 de junio de 1981, p. 54,
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1981/06/26/066.html> [último acceso: 03.04.2015].

____. “Jean Bernard Pommier, Odón Alonso y la Sinfónica de la RTV. E.”. *ABC*, 15 de febrero de 1978, p. 57,

<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1978/02/14/057.html> [último acceso: 20.08.2016].

- ____. “Alicia de Larrocha, Rafael Frühbeck y la Orquesta Nacional”. *ABC*, de 1974, p. 42,
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1977/02/06/050.html> [último acceso: 01.09.2016].
- ____. “V Decena de Música en Sevilla: el grupo Música Polyfónica de Bruselas, en la Iglesia de Santa Paula”. *ABC*, 5 de octubre de 1973, p. 82,
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1973/10/05/082.html> [último acceso: 22.03.2015].
- ____. “V Decena de Música de Sevilla” [anuncio]. *ABC* [edición Sevilla], 25 de septiembre de 1973, p. 54,
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1973/09/25/054.html> [último acceso: 20.08.2016].
- ____. “Concierto de homenaje a Rodolfo Halffter”. *ABC*, 26 de abril de 1968, p. 84,
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1968/04/16/105.html> [último acceso: 29.08.2015].
- ____. “Estreno mundial del «Pregón para una Pascua pobre», encargo de la «VII Semana», en Cuenca”. *ABC*, 16 de abril de 1968, p. 105,
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1968/04/16/105.html> [último acceso: 29.08.2015].
- ____. “Ros Marbá, solistas y Orquesta Sinfónica de la RTVE, en el Club de Conciertos”. *ABC*, 31 de enero de 1967, p. 85,
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1967/01/31/085.html> [último acceso: 11.08.2016].
- ____. “Achúcarro, García Asensio, el coro y la orquesta de la R.T.V.E. en el Club de Conciertos”. *ABC*, 20 de diciembre de 1966, p. 102,
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1966/12/20/102.html> [último acceso: 13.08.2015].
- ____. “Cuentos y Literatura infantil”, *ABC*, 22 de septiembre de 1962, p. 113,
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/blanco.y.negro/1962/09/22/113.html> [último acceso: 20.08.2016].
- Franco, Enrique. “Ernesto Halffter: Veo mi música tan joven como yo a los 80 años” [entrevista]. *El País*, 1 de noviembre de 1985,
http://elpais.com/diario/1985/11/01/cultura/499647605_850215.html [último acceso: 04.10.2016].
- ____. “La humanidad de un ballet de cámara”. *El País*, 23 de octubre de 1980,

- http://elpais.com/diario/1980/10/23/cultura/341103603_850215.html [último acceso: 27.02.2015].
- _____. “Próximo festival hispano-mexicano de música contemporánea en Madrid”, *El País*, 10 de octubre de 1980,
http://elpais.com/diario/1980/10/10/cultura/339980415_850215.html [último acceso: 27.02.2015].
- G., J. L. y S., J.R. “La música pierde a Luis Blanes”. *Diario Levante*, 20 de noviembre de 2009,
<http://www.levante-emv.com/cultura/2009/11/20/musica-pierde-luis-blanes/653189.html> [último acceso: 13.10.2016].
- Gabrieli, Giovanni. *Sacrae Symphoniae* (2 vols.). Viena: Universal Edition [UE 28001 B], 1969.
- Galbis, Vicente. “Berná García, Manuel”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 2). Madrid: SGAE, 1999, pp. 398-399.
- _____. *Amando Blanquer* [Col. Catálogo de Compositores Españoles]. Madrid: SGAE, 1992.
- Gallego, Antonio. *Catálogo de obras de Manuel de Falla*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1987.
- Gan, Germán. *La obra de Cristóbal Halffter: creación musical y fundamentos estéticos* [tesis]. Granada: Universidad de Granada, 2005;
- García del Busto, José Luis. “Joan Guinjoan. Catálogo de obras” [inédito],
http://www.joanguinjoan.com/web/docs/catalogo_guinjoan.pdf [último acceso: 18.07.2016].
- _____. José Luis, “Pablo Costales, Luis de”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 8). Madrid: SGAE, 2001, pp. 319-331.
- _____. “RTVE: Música española para metales”, *ABC*, 30 de mayo de 1996, p. 94,
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1996/05/30/094.html> [último acceso: 25.09.2016].
- García Estefanía, Álvaro. *Francisco Guerrero Marín* [Col. Catálogo de Compositores Españoles]. Madrid: SGAE, 2000.
- García, Eva. “Peris reivindica a los músicos aragoneses de los siglos XVII y XVIII”, *El Periódico de Aragón*, 8 de mayo de 2007,
http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/peris-reivindica-musicos-aragoneses-siglo-xvi-xvii_319612.html [último acceso: 16.08.2015].

- García Lorca, Federico. *Canciones españolas antiguas*. Madrid: Unión Musical Española, 1961.
- García Teijido, Marta. *Xavier Montsalvatge (1912-2002): un compositor ante el piano. Estudio y análisis de su obra para piano y canto y piano* [tesis]. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2016.
- Giner Tormo, Consuelo. “Muere Manuel Berná García, gran compositor sinfónico”, *Laverdad.es* [diario en línea], 2 de febrero de 2011, <http://www.laverdad.es/alicante/prensa/20110402/opinion/manuel-berna-garcia-gran-20110402.html> [último acceso: 31.08.2014].
- _____. *La estética de la obra sinfónica de Manuel Berná García* [tesis]. Murcia: Universidad de Murcia, 2010.
- Goldman, Jonathan. ‘How I Became a Composer’: An Interview with Vinko Globokar. Cambridge University Press: Tempo, 68, 2014, pp. 22-28, http://journals.cambridge.org/article_S0040298213001307 [último acceso: 24.01.2015].
- Gómez Pintor, M.^a Asunción, *Jesús Legido* [Col. Catálogo de Compositores Españoles]. Madrid, SGAE, 1995.
- González Cabral, Ismael: “Francisco Guerrero: energía directa al corazón”, *Filomúsica* (núm. 37, febrero de 2003), <http://www.filomusica.com/filo37/guerrero.html> [último acceso: 08.10.2016].
- González, Cintia. *La producción operística de Cristóbal Halffter: Don Quijote (2000), Lázaro (2008) y Schachnovelle (2013)* [tesis]. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2015.
- González Lapuente, Alberto. “Fallece, a los 68 años, el compositor Ángel Oliver”. *ABC*, 27 de abril de 2005, http://www.abc.es/hemeroteca/historico-27-04-2005/abc/Espectaculos/fallece-a-los-68-años-el-compositor-angel-oliver_202111487530.html [último acceso: 27.04.2015].
- Gosálvez, Patricia. “Vanguardia en la iglesia del barrio”. *El País*, 19 de octubre de 2009, http://elpais.com/diario/2009/10/19/madrid/1255951462_850215.html [último acceso: 06.07.2016].
- Greer, David. *Three Cortly Masquing Ayres (1621)* de John Adson. Londres: Schott & Co. Ltd. [S. & Co. 6468], 1963.
- Griffiths, Paul y Weber, Christopher, “Falla (y Matheu), Manuel de”, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e2400?q=manuel+de+falla&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit [último acceso: 11.08.2015].

- Jacobs, Arthur y Potter, Tully, “Arbós, Enrique Fernández”,
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01164?q=fernández+arbós&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [último acceso: 07.08.2015].
- Johnstone, H. Diack y Shaw, Watkins. “Clarke, Jeremiah”,
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05874?q=JEREMIAH+CLARKE&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [último acceso: 13.03.2015].
- Halffter, Rodolfo. “Pregón para una Pascua pobre”, en Xochiquetzal Ruiz. *Rodolfo Halffter. Antología, introducción y catálogos*. México D. F: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”, 1990.
- Heine, Christiane. “Bonet Armengol, Narcís”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 2). Madrid: SGAE, 1999, pp. 609-612.
- Holman, Peter, “Adson, John”,
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00224?q=john+adson&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [último acceso: 11.03.2015].
- Hontañón, Leopoldo. “Los metales de la Filarmónica de Berlín se presentan en España”. *ABC*, 5 de marzo de 2001, p. 78,
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2001/03/05/078.html> [último acceso: 08.09.2016].
- _____. “Se clausura el ciclo de la Asociación de Compositores”. *ABC*, 29.05.1990, p. 103,
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1990/05/29/103.html> [último acceso: 05.09.2016].
- _____. “Colom, Bodmer y profesores de la Nacional, en De Pablo, Strawinsky y Dvorak”. *ABC*, 2 de abril de 1981, p. 54,
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1981/04/02/062.html> [último acceso: 13.08.2015].
- _____. “Presentación en Madrid del Grupo de Metales de RTV. E.”. *ABC*, 28 de febrero de 1975, p. 77,
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1975/02/28/077.html> [último acceso: 25.03.2015.]
- Iglesias, Antonio. *Rodolfo Halffter. Su obra para piano*. Madrid: Alpuerto, 1979.
- James R. Anthony, “Mouret, Jean-Joseph”,
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19248?q=mouret&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [último acceso: 04.03.2015].

- Jiménez Marín, Antonio. *Técnicas avanzadas en el trombón: John Kenny (*1957)* [trabajo de investigación inédito para la Actividad Académica Dirigida]. Granada: Real Conservatorio Superior de Música “Victoria Eugenia”, 2011.
- Lacárcel, José A. “La Música barroca y contemporánea, en el recital del Grupo de Metales de la RTVE, anoche en el Patio de los Arrayanes”. *Patria*, 27 de junio de 1975, p. 16.
- Lafarga, M.^a Pilar. “La trompeta”, *Música y arte* (época II, núm. 5 , junio-julio 1978), 1978, pp. 41-42.
- Lecuona, Manuel de. *La poesía popular vasca* [conferencia pronunciada en Vergara (Guipuzcoa), V Congreso de Estudios Vascos, del 31 de agosto al 8 de septiembre de 1930]. Rentería: Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos.
- Lockwood, Lewis, O’Regan, Noel y A. Owens, Jessie, “Palestrina, Giovanni Pierluigi da”, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20749?q=palestrina&search=quick&pos=4&_start=1#firsthit [último acceso: 18.04.2015].
- Lolo, Begoña. “Presentación del Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música” [dossier inédito]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2014.
- López-Calo, José, “Iglesias Álvarez, Antonio”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 6). Madrid, SGAE, 2000, pp. 402-403.
- López Estelche, Israel. *Luis de Pablo: vanguardias y tradiciones en la música española de la segunda mitad del siglo XX* [tesis]. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2013.
- López Docal, José Antonio. “Arteaga de la Guía, Ángel”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 1). Madrid: SGAE, 1999, pp. 778-779.
- Lück, Rudolf y Kos, Koraljka. “Kelemen, Milko”, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14838?q=milko+kelemen&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [último acceso: 26.11.2014].
- Llorens, J. Baldomero. “La plasticidad en Francisco Guerrero. Contextualización de su obra gráfica y breve análisis de *Un poème batteur* para percusión”, *Espacio Sonoro* (enero 2013, núm. 29), <http://espaciosonoro.tallersonoro.com/2013/01/27/la-plasticidad-en-francisco-guerrero/> [último acceso: 07.10.2016].
- Marco, Tomás. *El siglo XX*, Historia de la música española (vol. 6). Madrid: Alianza, 1989 (2.^a edición).
- Miró, Adrián. *Amando Blanquer: en su vida y en su obra* (2^a parte). Alcoy: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2001.

- _____. *Amando Blanquer: en su vida y en su obra* (1.ª parte). Alcoy: Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1984.
- Mombiedro, Pedro. *Una mirada crítica a la Semana de Música Religiosa de Cuenca (1962-2006)*. Cuenca: Ayuntamiento de Cuenca, 2006.
- Montagu, Jeremy; Brown, Howard Mayer; Jaap Frank y Powell, Ardal. “Flute”, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40569#S40569.2.3.5> [último acceso: 23.08.2016].
- Montero, José. “Los músicos de la Banda”. *Diario de Madrid*, 25 de octubre de 1971, p. 15.
- Montsalvatge, Xavier. “Diez días de música en Sevilla”, *La Vanguardia*, 14 de octubre de 1973, p. 59, <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1973/10/14/pagina-59/34302047/pdf.html?search=diez%20d%C3%ADas%20de%20música%20en%20sevilla> [último acceso: 20.03.2015].
- Morate, Miguel. “Francisco Guerrero Marín (1951-1997)”, en *Semblanzas de compositores españoles* (núm. 33), p. 4, <http://www.march.es/musica/publicaciones/semblanzas/> [último acceso: 09.10.2016].
- _____. “Francisco Guerrero Marín”, *Tertulia Andaluza* [revista en línea], <http://www.tertuliaandaluza.com/cultura/musica/francisco-guerrero-marin/> [último acceso: 06.10.2016].
- _____. “Casi Nûr”, *Mundoclasico.com* (14 de febrero de 2006), <http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-imprimir.aspx?xml=c27d4845-9aba-4d2a-8732-02af993ef5e7&tipo=C> [último acceso: 08.10.2016].
- Morley-Pegge, Reginald, *et al.*, “Ophicleide”, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40954?q=ophicleide&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [último acceso: 03.12.2015].
- Muñoz-Rojas, Ritama. “La Orquesta Filarmónica de Madrid vuelve después de 12 años a los escenarios”, *El País* (28.09.1998), http://elpais.com/diario/1998/09/28/madrid/906981864_850215.html [último accesos: 16.04.2016].
- O’Loughlin, Niall, “Tarr, Edward H.”, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27524?q=edward+h.+tarr&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit, [último acceso: 10.12.2015].

- Ordiz, Noelia. “Aproximación a la figura del compositor Jesús Villa Rojo: historia viva de la creación musical española”. *Musiker, Cuadernos de música* (núm. 18, 2011).
- _____. *Jesús Villa Rojo. La lógica del discurso* [Col. Música Hispana. Textos. Biografías (n.º 17)]. Madrid: ICCMU, 2008.
- _____. *Jesús Villa Rojo. La lógica del discurso*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU, Música hispana. Textos. Biografías, 17), 2008, pp. 26-28.
- _____. *El compositor Jesús Villa Rojo: estudio crítico de su pensamiento y obra* [tesis]. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2004.
- Pagès, Mònica. “Biografía completa”.
<http://www.montsalvatgecompositor.com/biografia.php> [último acceso: 13.08.2015].
- Pérez Castillo, Belén. “Peris Lacasa, José”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 8). Madrid: SGAE, 2001, pp. 717-720.
- Pérez de Arteaga, José Luis y Martín, Santiago. “Igor Markevitch: «Siempre me ha preocupado la creación de músicos integrales»”, *El País*, 13 de diciembre de 1982, http://elpais.com/diario/1982/12/13/cultura/408582012_850215.html [último acceso: 22.03.2016].
- Piñero, Juan. *Músicos españoles de todos los tiempos. Diccionario biográfico*. Madrid: Editorial Tres, 1984.
- Ransanz, Pablo. “Miguel Ángel Colmenero, artista inolvidable”, en *Filomúsica* (núm. 81, febrero 2007), <http://www.filomusica.com/filo81/colmenero.html> [último acceso: 30.03.2015].
- Riedlbauer, J. “Genzmer, Harald”,
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10881?q=harald+genzmer&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [último acceso: 30.04.2016].
- Riezu, Padre Jorge de (Casto Inza Arbeo). *Flor de canciones populares vascas*. Buenos Aires: Editorial Vasca Ekin, 1948.
- Roche, Elizabeth y Roche, Jerome, “Bernardi, Stefano”,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02855>
 [último acceso: 12.03.2015].
- Rodríguez, M.^a del Mar. “Carlos Cruz de Castro” [entrevista], *Música y Educación* (núm. 39, octubre 1999). Madrid: Musicalis, 1999.

- Romero, Justo. *Cristóbal Halffter. Este silencio que escucho* [IX Ciclo de Música Contemporánea]. Málaga: Orquesta Filarmónica de Málaga, 2002.
- Rubio, José Luis. “Sergiu Comissiona sigue en la brecha”. *ABC Cultural*, 16 de octubre de 1992, p. 48.
- Ruiz Molinero, Juan José. “El Grupo de Metales de la R.T.V. Española, en el Patio de los Arrayanes”, *Ideal*, 27 de junio de 1975, p. 12.
- _____. “EL Grupo de Metales de la R. TV. Española”. *Ideal*, 26 de junio de 1975, p. 14.
- Ruiz Tarazona, Andrés. “La música de José María Sanmartín”. *El País*, 24 de septiembre de 1977,
http://elpais.com/diario/1977/09/24/cultura/243900011_850215.html [último acceso: 05.11.2014].
- Sagastume, Manu. “José M^a. Sanmartín Fernández de Pinedo”, Fundación Euskomedia – Sociedad de Estudios Vascos, <http://www.euskomedia.org/aunamendi/106302> [último acceso: 05.11.2016].
- Salaberri, Sabín, “Sanmartín Fernández de Pinedo, José María”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 9). Madrid: SGAE, 2002, p. 712.
- Sánchez Pedrote, Enrique. “Destacada actuación del Grupo de Metales de la Radiotelevisión Española en la iglesia del Divino Pastor”, *ABC* (edición Sevilla), 4 de octubre de 1973, p. 51,
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1973/10/04/051.html> [último acceso: 30.04.2016].
- _____. “Apoteósica presentación de la Orquesta Filarmónica Checa y el Coro de la Filarmónica de Praga”. *ABC* (edición Andalucía), 3 de julio de 1975, p. 52,
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1975/07/03/052.html>,
 consultado a 26 de marzo de 2015.
- _____. “Concierto por el Grupo de Metales de RTVE en el Auditorium de la Facultad de Medicina”. *ABC* (edición Andalucía), 19 de marzo de 1975, p. 57,
<http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1975/03/19/057.html> [último acceso: 31.08.2016].
- Sarmiento, José Antonio. *La otra escritura: la poesía experimental, 1960-1973* [Col. Monografías]. Cuenca: Editorial Universidad de Castilla-La Mancha, 1990.
- Sierra, José. *Vida y crisis del Padre Antonio Soler (1729-1783): Documentos*. Madrid: Alpuerto, 2004.
- Smith, John Arthur “Psalm”,

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/48161?q=gran+hallel&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [último acceso: 30.06.2013].

Stevenson, Robert. “Urreta Arroyo, Alicia”, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45156?q=alicia+urreta&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit [último acceso: 29.11.2014].

Taverna-Bech, Francesc, “Bonet (i Armengol), Narcís”, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/48552?q=bonet&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit [último acceso: 12.01.2016].

Tinell, Roger. *Catálogo anotado de la música española contemporánea basada en la literatura española*. Granada: Comares, 2001.

Vilaplana, Pascual. “La música para banda de Amando Blanquer Ponsoda (1935-2005)”, <http://www.pascualvilaplana.com/articulos/8.pdf> [último acceso: 10.04.2016].

Villa Rojo, Jesús. *Juegos gráfico-musicales*. Madrid: Alpuerto, 1982.

_____. *El clarinete y sus posibilidades*. Madrid: Alpuerto, 1975.

_____. *Notación y grafía musical en el siglo XX*. Madrid: Iberautor, 2003.

_____. *LIM 75-85. Una síntesis de la música contemporánea en España* (colección Ethos-Música, núm. 13). Universidad de Oviedo: 1985.

Virgili, M.^a Antonia. “Legido González, Jesús”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 6). Madrid: SGAE, 2000, pp. 847-848.

Vives, José M.^a y Galbis, Vicente. “Blanquer Ponsoda, Amando”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 2). Madrid: SGAE, 1999-2002, pp. 517-518.

Vives, José M.^a “Blanes Arqués, Luis”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (vol. 2). Madrid: SGAE, 1999, pp. 515-516.

Yáñez, Francisco: “Merecido recuerdo”, *Mundoclasico.com* (junio 2006), <http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-imprimir.aspx?xml=fa878ba2-34a4-4b33-8bbe-d55bc2c29b57&tipo=D> [último acceso: 29.04.2016].

Zabala, Alejandro. “El Lied”, en Francesc Bonastre y Francesc Cortés (coords.), *Història crítica de la música catalana*, Universitat Autònoma de Barcelona: 2009.

2. Fuentes musicales

2.1. Partituras

- Arteaga, Ángel. *Irradiaciones* (1973). Madrid: Alpuerto, 1980.
- Asenjo Baribieri, Francisco. *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1890.
- Benejam, Lluís. *Four Preludes for Brass and Timpani* (1962). Barcelona: Clivis Publicacions [E-273], 1998.
- Blanes, Luis. *Música para metales, órgano y percusión* (1976). Madrid: Fundación Juan March, 1976.
- Blanquer, Armando. *Suite litúrgica* (1976). Valencia: Piles, 1980
- Bonet, Narcís. *Divertimento* (1973) [inédita].
- Cruz de Castro, Carlos. *Reguladores* (1974) [no comercializada]. Madrid: Alpuerto, 1974.
- Falla, Manuel de. *Suite homenajes* (1939). Buenos Aires: Ricordi [PR-667], 1953.
- García Lorca, Federico. *Canciones españolas antiguas* (1931). Madrid: Unión Musical Española, 1961.
- Grande, Miguel. *Concierto para sexteto de metales* (1976) [inédita].
- Guerrero, Francisco. *Anemos A* (1975). Madrid: Alpuerto, 1975.
- Guerrero, Francisco. *Jondo* (1974). Madrid: Alpuerto, 1974.
- Halffter, Cristóbal. *Fanfarria a Picasso* (1979) [inédita].
- _____. *Canzone* (1975). Viena: Universal Edition [UE 30 508], 1992.
- _____. *In memoriam Anaïck* (1966). Viena: Universal Edition [UE 20059], 1973.
- Halffter, Rodolfo. *Pregón para una Pascua pobre* (1968). Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1969.
- Lamote de Grignon, Ricard. *Miniatures 5* (1944). Barcelona: Clivis Publicacions [S-42], 2014.
- Legido, Jesús. *Aforismos* (1977) [no comercializada]. Madrid: Alpuerto, 1977.

- Montsalvatge, Xavier. *Fanfàrria en homenatge a Pablo Picasso* (ca. 1950). Barcelona: Tritó [TR 00069], 2001.
- Peris, José. *Diaphonias* (1975) [inedita].
- Sanmartín, José M.^a. *Agur jaunak* [inedita]. Madrid [D.L. M-2998-1978], 1978.
- Sanmartín, José M.^a. *Lua, lua* [inedita]. Madrid [D.L. M-5555-1978], 1978.
- Sanmartín, José M.^a. *Lua, lua - El canto de los pájaros* (violonchelo y piano) [inedita]. Madrid: D.L. M-5538-1978.
- Sanmartín, José M.^a. *Zubi berrian* (coro femenino a 4 voces) (1967) [inedita]. Rentería (Guipúzcoa): Archivo Vasco de la Música (Eresbil) [E/SAN-18/B-01].
- Sanmartín, José M.^a. *Zubi berrian* [inedita]. Madrid [D.L. M-2991-1978], 1978.
- Sánchez Luque, Juan. “Adaptación de *Scherzo for Brass Choir and Timpani* de Rolf Scheurer” [inedita], s.f.
- Sánchez Luque, Juan. “Adaptación de la transcripción de *Three Courtly Masquing Ayres* de John Adson” [inedita], s.f.
- Sánchez Luque, Juan. “Adaptación de la transcripción de *Ricercare* de Palestrina” [inedita], s.f.
- Scheurer, Rolf. *Scherzo for Brass Choir and Timpani* (1956). Pennsylvania: Bryn Mawr [114-40031-32], 1956.
- Stewart, Michales. *Distance: Lament for Brass* (2008). Salem (Conneticut): Cimarron Music Press [CM 532], 2008.
- Strauss, Richard. *Feierlicher Einzug* (1909). Erzhausen (Alemania): Robert Lienau Musikverlag [RL 33680], 1997.
- Turina, Joaquín. *Margot* (1914) [Colección Música Hispana. Serie Música Lírica (n.º 34)]. Madrid: ICCMU, 2001.
- Villa Rojo, Jesús. *Églogas* (1979). Madrid: EMEC, 1984.

2.2. Grabaciones

- “Agur jaunak” [grabación]. Madrid: Archivo Sonoro, ref. C0115633.
- “Anemos A” [grabación]. Madrid: RNE, Archivo Sonoro, ref. V0013097.

- Budapest Brass Quintet. “Albinoni: Suite in A Major / Bozza: Sonatine / Horowitz: Music Hall Suite by Budapest Brass Quintet”, Rhapsody International Inc. [grabación en línea], <http://www.rhapsody.com/artist/budapest-brass-quintet/album/albinoni-suite-in-a-major-bozza-sonatine-horowitz-music-ha> [último acceso: 29.08.2015].
- “Concierto para sexteto de metales” [grabación]. Madrid: RNE, Archivo Sonoro, ref. C0033829.
- Conjunto Nacional de Metales. *Batiendo el cobre* [LP]. Madrid: Mundimúsica [MU-004], 1988.
- Coro de la Juventud y Jesús López Cobos (dir.). *Misa de la juventud de Cristóbal Halffter* [LP]. Madrid: Doncel [CJ 1007], 1965, <https://www.youtube.com/watch?v=EDFM8-zPgyg> [último acceso: 16.08.2015].
- “Diaphonias” [grabación]. Madrid: RNE, Archivo Sonoro, ref. C0033830.
- “Divertimento” [grabación]. Madrid: RNE, Archivo Sonoro, ref. V0005400.
- “Églogas” [grabación]. Madrid: RNE, Archivo Sonoro, ref. C0033828.
- Grupo Español de Metales. *Grupo Español de Metales* [LP]. Madrid: Mundimúsica Garijo [D.L. M-7819-1987], 1987.
- Grupo de Metales de Radiotelevisión Española. *Grupo de Metales de RTVE* [LP]. Madrid: Damitor [D.L. M.22693-81], 1981.
- “Irradiaciones” [grabación]. Madrid: RNE, Archivo Sonoro, ref. V0005399.
- “Jondo” [grabación]. Madrid: RNE, Archivo Sonoro, ref. V0049047.
- Laboratorio de Interpretación Musical y Jesús Villa Rojo (dir.). *Jesús Villa-Rojo. Música da Camera* [CD]. Milán: Stradivarius [STR 33744], 2006.
- “Lúa, lúa” [grabación]. Madrid: RNE, Archivo Sonoro, ref. V0013214.
- “Música para metales, órgano y timbales” [grabación]. Madrid: RNE, Archivo Sonoro, ref. C0083848.
- New York Bras Quintet. *The New York Brass Quintet Celebrates its 50th Anniversary Year* [CD]. Bloomington (Indiana): HPF Recordings and Tapes [HPF-GCA-CD5], 2004.
- Orquesta Ciudad de Granada y José Luis Temes (dir.). *Ángel Arteaga. Retrato* [CD]. Madrid: Verso [VRS 2035], 2006.
- “Reguladores” [grabación]. Madrid: RNE, Archivo Sonoro, ref. V0012733.

“Suite litúrgica” [grabación]. Madrid: RNE, Archivo Sonoro, ref. C0095185.

The Chicago Brass Ensemble, The Cleveland Brass Ensemble y The Philadelphia Brass Ensemble. *The Antiphonal Music of Gabrieli* [CD]. Nueva York: Sony Classical [MHK-62353-ADD], 1996.

The London Gabrieli Brass Ensemble y Christopher Larkin, (dir.). *Antique Brass* [CD]. Londres: Hyperion Records [CDA 67119], 2000.

The London Gabrieli Brass Ensemble. *Heroic and Ceremonial Music for Brass and Organ* [CD]. Londres: Hyperion Records [CDA 66275], 1989.

The London Gabrieli Brass Ensemble y Christopher Larkin, (dir.). *Original 19th Century Music for Brass* [CD]. Londres: Hyperion Records [CDA 66470], 1991.

The Wallace Collection y John Wallace (dir.). *Baltic Brass* [CD]. Reading (Reino Unido): Deux Elles Limited [DXL 1042], 2001.

VV.AA. *La creación musical en Canarias* (vol. 9) [CD]. Las Palmas de Gran Canaria: RALS [CD-09], 1999.

“Zubi berrian” [grabación]. Madrid: RNE, Archivo Sonoro, ref. V0049047.

Anexo

Catálogo del repertorio de concierto para grupo de metales en España (1900-1981)

Anexo:**Catálogo del repertorio de concierto para grupo de metales en España (1900-1981)**

Para el catálogo se ha optado por un modelo de ficha en el que se incluyen los siguientes datos, con el esquema que se presenta a continuación:

Título de la obra (año de finalización), nombre del compositor (fechas vitales)

Duración aproximada. Con el formato 0'0'', donde la primera cifra se refiere a los minutos y la segunda a los segundos.

Plantilla (P). Con el formato (a.b.c.d), donde "a" se refiere al número de trompetas, "b" al de trompas, "c" al de trombones y "d" al de tubas.

Dedicatoria (D). Nombre de la persona o institución a quién el compositor dedicó la partitura.

Estreno (E). Lugar, fecha e intérpretes.

Edición (Ed). Editorial, número de catálogo y año de edición.

Encargo (Enc). Persona o institución que encargó la partitura.

Grabación (G). Empresa responsable de la grabación y referencia.

Otros datos. Información de interés que no se encuadre en ninguno de los anteriores puntos.

Fanfare sobre el nombre de Arbós (1934), de Manuel de Falla (1876-1946)

1'18''

P: (3.4.0.0) + timbales + 2 percusionistas (tambor militar y tambor cubierto)

D: Enrique Fernández Arbós

E: Teatro Calderón de Madrid (28.03.1934); Orquesta Sinfónica de Madrid y Enrique Fernández Arbós (dir.).

Ed: Ricordi [PR 667] (1953), como primer movimiento de la *Suite homenajes* (1939)

Miniaturas 5 - XI (1944), de Ricard Lamote de Grignon (1899-1962)

1'40''

P: (3.0.3.1)

Ed: Clivis Publicacions [S 42] (1998), como parte de la serie *Miniaturas*

Miniaturas 5 - XII (1944), de Ricard Lamote de Grignon (1899-1962)

2'10"

P: (4.4.3.1)

Ed: Clivis Publicacions [S 42] (1998), como parte de la serie *Miniaturas*

Fanfàrria en homenatge a Picasso (ca. 1950), de Xavier Montsalvatge

2'

P: (3.0.3.0) + 3 per. (castañuelas, látigo y caja)

D: Pablo Ruiz Picasso

Ed: Tritó [TR 00069] (2001)

Four Preludes for Brass and Timpani (1962), de Lluís Benejam

5'20"

P: (3.1.2.0) + timbales

Ed: Tritó [E 273] (1998)

Misa de la juventud (1965), de Cristóbal Halffter

18'

P: (2.2.3.1) + 1 percusionista (tambor) + recitador + coro mixto

D: Delegación Nacional de Juventudes y a sus hijos María y Alonso Halffter Caro.

E: Festividad de Santiago (25.07.1965), según Gan Quesada; con motivo de la peregrinación de la Organización Juvenil Española a Santiago de Compostela (03.09.1965), según la prensa de la época. Así pues, cabría la posibilidad de que se hubieran considerado dos tipos de estreno, el primero con carácter privado o semipúblico, y el segundo como público y oficial.

Enc: Delegación Nacional de Juventud, con motivo del vigésimo quinto aniversario de la creación del Frente de Juventudes.

In memoriam Anaïck (1966), de Cristóbal Halffter

5'

P: (2.2.3.1) + narrador + coro mixto a 5 voces (SATBarB) + 6 percusionistas o, en su lugar, narrador + coro mixto a 5 voces (SATBarB) + órgano, armonio, o piano; las voces femeninas corresponderían a un coro de niños.

D: En recuerdo a la hija fallecida del arquitecto Miguel Fisac, de nombre Anaïck

E: Inauguración de la Iglesia de Santa Ana en Moratalaz (Madrid), proyectada por Fisac (18.12.1966); coro de los Padres Dominicos de San Pedro Mártir, Escolanía de Nuestra Señora del Recuerdo y Pablo López de Osaba (dir.).

Ed: Universal Edition [UE 20059] (1973)

Sinfonías para 17 metales (1966), de Luis de Pablo

P: (7.4.4.2); las voces de trompetas corresponderían a una trompeta *piccolo*, tres de tipo estándar (sib o do), una baja y dos fliscornos (si y mib); las de tuba a un bombardino y a una tuba baja o contrabajo.
D: Rodolfo Halffter y esposa
E: Auditorio del Ministerio de Información y Turismo de Madrid (18.11.1966); Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española y Enrique García Asensio (dir.)
Ed: Salabert [MC 407]
Enc: Radio Nacional de España

Pater Noster (1966), de José Peris

P: grupo de metales de “trompetas y trombones” + tres voces masculinas (TBarB) + órgano
D: Primogénito del compositor
E: Bautizo del hijo mayor del autor (1966); en concierto, homenaje de la Sociedad Filarmónica de Zaragoza a Peris (2007).

Pregón para una Pascua pobre (1968), de Rodolfo Halffter

P: (3.0.3.0) + recitador + coro mixto (SATB) + timbales + 5 percusionistas (campanólogo, tambor, bombo, tam-tam y pandereta)
E: VII Semana de Música Religiosa de Cuenca (14.04.1968), Iglesia Románica de Arcas; Federico Sopena (recitador), “grupo polifónico”, Orquesta Filarmónica de Madrid y Odón Alonso (dir.).
Ed: Instituto de Música Religiosa, Cuenca (1969)
Enc: Comisaría General de la Música

Zubi berrian (1973), de José M.^a Sanmartín

3'45”
P: (3.2.2.1)
D: GMRTVE
E: V Decena de Música de Sevilla (02.10.1973), Iglesia del Salvador; Chicano, Gasent y Sánchez Luque (trompetas), Morató y Seguer (trompas), Esparza y Muñoz (trombones), y López Caballero (tuba).
Enc: GMRTVE
G: RNE, (21.01.1974), programa *Lunes de Radio Nacional*, Sala Fénix de Madrid; GMRTVE

Divertimento (1973), de Narcís Bonet

18'30”
P: (3.2.2.1)
D: V Decena de Música de Sevilla
E: V Decena de Música de Sevilla (02.10.1973), Iglesia del Salvador; Chicano, Gasent y Sánchez Luque (trompetas), Morató y Seguer (trompas), Esparza y Muñoz (trombones), y López Caballero (tuba).

Enc: Comisaría General de la Música
G: RNE, (21.01.1974), programa *Lunes de Radio Nacional*, Sala Fénix de Madrid; GMRTVE

Lúa, lúa (1973), de José M.^a Sanmartín

2'50"

P: (3.2.2.1)

E: V Decena de Música de Sevilla (02.10.1973), Iglesia del Salvador; Chicano, Gasent y Sánchez Luque (trompetas), Morató y Seguer (trompas), Esparza y Muñoz (trombones), y López Caballero (tuba).

Enc: GMRTVE

Irradiaciones (1973), de Ángel Arteaga

8'30"

P: (3.2.2.1)

E: V Decena de Música de Sevilla (02.10.1973), Iglesia del Salvador; Chicano, Gasent y Sánchez Luque (trompetas), Morató y Seguer (trompas), Esparza y Muñoz (trombones), y López Caballero (tuba).

Ed: Alpuerto (1980)

Enc: GMRTVE

G: RNE (21.01.1974), programa *Lunes de Radio Nacional*, Sala Fénix de Madrid; GMRTVE

Reguladores (1974), de Carlos Cruz de Castro

P: (3.2.2.1)

Enc: GMRTVE

G: RNE (25.04.1975), Estudio Música 1; Grupo Koan y José Ramón Encinar (dir.)

Jondo (1974), de Francisco Guerrero

24'

P: (3.0.3.0) + 4 percusionistas + cinta magnética + coro masculino (5 tenores y 5 bajos)

E: Madrid (septiembre de 1974)

Ed: Alpuerto (1974)

Enc: RNE, con motivo del Premio Italia (1974)

G: RNE (22.11.1974), Estudio 314; Coro, Orquesta Sinfónica de RTVE y Odón Alonso (dir.)

Divertimento para Carlos (ca. 1975), de José Chicano

P: (3.2.2.1)

D: A su nieto Carlos

G: RNE (17.03.1976), programa *Dimecres de Radio Nacional*, Palau de la Música Catalana (Barcelona); GMRTVE

Pequeña suite para grupo de metales (ca. 1975), de Manuel Berná

P: (3.2.2.1)

D: GMRTVE

E: Auditorio de la Facultad de Medicina de la Universidad de Sevilla (17.03.1975); GMRTVE

G: RNE (17.03.1976), programa *Dimecres de Radio Nacional*, Palau de la Música Catalana (Barcelona); GMRTVE

Anemos A (1975), de Francisco Guerrero

10'30''

P: (3.5.3.1) + 3 percusionistas

D: José M.^a Franco Gil

E: Teatro Real (02.12.1975); Grupo Instrumental de Madrid y José M.^a Franco Gil (dir.)

Ed: Alpuerto (1975)

G: RNE (02.12.1975), Teatro Real; Grupo Instrumental de Madrid y José M.^a Franco Gil (dir.)

Diaphonias (1975), de José Peris

10'40''

P: (3.2.2.1)

E: XXIV Festival Internacional de Música y Danza de Granada (26.06.1975), Patio de los Arrayanes; GMRTVE

Enc: Comisaría Nacional de la Música

G: RNE (27.05.1990), Ciclo de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles (ACSE), Centro Cultural de la Villa (Madrid); Grupo Español de Metales

Agur jaunak (1976), de José M.^a Sanmartín

3'

P: (3.2.2.1)

G: RNE (19.05.1980), Estudio Música 1; GMRTVE

Música para metales, órgano y timbales (1976), de Luis Blanes

24'

P: (3.4.3.1) + órgano + timbales

E: Auditorio del Conservatorio de Sevilla (marzo de 1977); Miguel del Barco (órgano), Pedro Vicedo (timbales), Salvador Fabra, Francisco Giráldez y Miguel Gómez (trompetas), Félix González, Juan José Llimerá, Antonio Serradilla y

Manuel Tomás (trompas), José Callejón, Rufino García y Félix González (trombones), Francisco Roldán (tuba) y Manuel Galduf (dir.).
G: RNE (09.10.1993), Concierto Extraordinario del “Día de la Comunidad Valenciana”, Palau de la Música de Valencia; Orquesta de Valencia, Miguel del Barco (órgano) y Manuel Galduf (dir.).

Suite litúrgica (1976), de Armando Blanquer

15’

P: (3.2.2.1) + 5 percusionistas

E: XVI Semana Música Religiosa de Cuenca (07.04.1977), Iglesia de San Miguel; Orquesta Filarmónica de Madrid e Isidoro García Polo (dir.)

Ed: Piles (1980)

Concierto para sexteto de metales (1976), de Miguel Grande

12’

P: (3.1.1.1)

G: RNE (27.05.1990), Ciclo de la ACSE, Centro Cultural de la Villa (Madrid); Grupo Español de Metales

Aforismos (1977), de Jesús Legido

9’

P: (2.2.2.0)

E: Ciclo de la ACSE (27.05.1990), Centro Cultural de la Villa (Madrid); Grupo Español de Metales

G: RNE (27.05.1990), Ciclo de la ACSE, Centro Cultural de la Villa (Madrid); Grupo Español de Metales

Églogas (1979), de Jesús Villa Rojo

13’

P: (3.3.3.0)

D: GMRTVE

E: En grabación para RNE (25.06.1979); GMRTVE. En concierto en el Centro Cultural de la Villa de Madrid (09.12.1979); Banda Municipal de Madrid y Jesús Villa Rojo (dir.)

Ed: EMEC (1984)

Fanfarria a Picasso (1979), de Cristóbal Halffter

P: (7.7.4.0)

D: Pablo Picasso